

JEAN HYTIER

LE PLAISIR POÉTIQUE

Etude de Psychologie

THÈSE
POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

PARIS

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 49

1923

LE PLAISIR POÉTIQUE

DU MÊME AUTEUR :

LES TECHNIQUES MODERNES DU VERS FRANÇAIS

EN PRÉPARATION :

LES THÈMES DU PLAISIR POÉTIQUE (*Etude de Psychologie*).

MANUEL DE MUSIQUE VERBALE

JEAN HYTIER

LE PLAISIR POÉTIQUE

Etude de Psychologie

THÈSE
POUR LE DOCTORAT

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

PARIS
LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 49

1923



Digitized by the Internet Archive
in 2026

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE I. — *Psychologie ou Esthétique.*

Pages

1. Point de vue psychologique et point de vue esthétique.
Critique d'une définition de la Poésie..... 11

CHAPITRE II. — *Plaisir poétique et Plaisir esthétique.*

2. Plaisir poétique et Plaisir esthétique ; critique d'une
définition du Plaisir poétique 15
3. Plaisir poétique et Plaisir du rythme 18
4. Indépendance, universalité, subjectivité, virtualité du
Plaisir poétique 19

CHAPITRE III. — *Les Images sensorielles.*

5. La matière de la Poésie 21
6. Images poétiques, images sensorielles, images affec-
tives..... 23
7. Liberté et ordre de l'imagination..... 25
8. Plasticité des images 27
9. Plaisir poétique sans Illusion ; perception d'une diffé-
rence 27
10. Renaissance étrangère de l'image 30

CHAPITRE IV. — *Les Images sensorielles indifférentes*

11. Images sensorielles et Poésie 32
12. Métaphores et locutions usuelles 33
13. Images indifférentes par défaut d'évocation..... 34
14. Parasites poétiques 35
15. Indifférence de l'image 36
16. Relativité de l'indifférence 36
17. Images visuelles indifférentes..... 38
18. Indifférence et type de mémoire ; transposition ; insen-
sibilité 39

CHAPITRE V. — *Les Images sensorielles poétiques.*

19. Variété du Plaisir poétique.....	42
20. Le sentiment poétique et le sentiment	47
21. Le Plaisir poétique et l'objet	48
22. Images primaires et images secondaires	50
23. Images sensorielles poétiques et réalité	51

CHAPITRE VI. — *Classification des Images sensorielles poétiques*

24. Sensations et images sensorielles.....	55
25. Images visuelles ; chromatiques ; d'éclairement ; images visuelles et images tactiles ; évocation des objets ; lignes, volumes ; système visuel.....	55
26. Images auditives ; images auditives et sensation musicale du vers ; le silence.....	60
27. Images olfactives	63
28. Images gustatives.....	65
29. Images tactiles ; le tactilisme.....	66
30. Images thermiques.....	68
31. Images baresthésiques.....	69
32. Images kinesthésiques ; images motrices (visuelles-motrices, auditives-motrices).....	70
33. Images coenesthésiques	71
34. Images spatiales et images temporelles	72
35. Classification des images sensorielles	76
36. Images sensorielles poétiques	76

CHAPITRE VII. — *Interaction et Combinaison des Images sensorielles*

37. Individualités des combinaisons	78
38. Transposition des images ; transposition secondaire ; sens de la transposition	78
39. Transposition par série.....	80
40. Évocation multiple par image simple	80
41. Les combinaisons ; l'évocation synthétique.....	80
42. L'évocation symbolique ; l'évocation schématique ; Romantisme, Symbolisme, poésie immédiate ; l'évocation intuitive	82
43. Les associations verbo-sensitives ; audition colorée, gustative, olfactive ; associations verbo-auditives et images auditives.....	86
44. Éléments expressifs du vers ; rythme et attention....	90

CHAPITRE VIII. — *Poétisation et dépoétisation des Images.*

45. Poétisation et dépoétisation selon les milieux ; culture de la sensibilité	92
46. Poétisation et dépoétisation selon le poète	97
47. Poétisation et rêve intérieur ; style personnel du rêve	98
48. Clichés	99
49. Le jugement poétique	100
50. Le sujet du jugement poétique	100

CHAPITRE IX. — *Esquisse d'une théorie du Plaisir poétique.*

51. Définir le Plaisir poétique	101
52. Le jeu d'images	102
53. La liberté du jeu	103
54. La systématisation du jeu	103
55. Liberté et systématisation ; modalités de l'évocation.	105
56. La satisfaction de l'affectivité.....	107
57. Formule du Plaisir poétique.....	109

CHAPITRE X. — *L'Imagination et le Plaisir poétique.*

58. Réalisation du sentiment	110
59. La construction originale	111
60. Le thème et le prétexte. Seconde formule. Importance du thème	112
61. Satisfaction directe et indirecte ; le thème profond et essentiel.	113
62. L'unité subjective et sentimentale du Plaisir poétique ; son symbolisme	116
63. Poésie et Sentiment.....	119
64. Poésie et Idées	120
65. Poésie et Action.....	120

CHAPITRE XI. — *Les Prétextes du Plaisir poétique.*

66. Le Plaisir poétique et le rêve intérieur.....	122
67. Tout est prétexte	124
68. Nature, Art et Poésie	124
69. Le prétexte intérieur	124
70. Les prétextes de la nature	126
71. Les prétextes de l'art	127
72. Les prétextes de la Poésie	129

CHAPITRE XII. — *Le Poème intérieur.*

73. Poème extérieur et poème intérieur	131
74. Résistance du poème extérieur	133
75. Originalité et Poésie.....	134
76. Le poème révélateur	135
77. Conclusion	135

CHAPITRE I

PSYCHOLOGIE OU ESTHÉTIQUE

1. — Les définitions qu'on a données de la Poésie ont, la plupart du temps, le défaut de sortir du domaine concret. Métaphysiques, esthétiques, pathologiques, mais rarement psychologiques, elles préfèrent la formule ambitieuse à la pénétration patiente du fait immédiat.

La plus satisfaisante, peut-être, pour le psychologue serait celle que M. Paul Souriau a tenté d'établir dans *La Réverie esthétique*. Elle semble bien répondre à son objet, si bien même que l'auteur a cru pouvoir lui prêter une apparence réciproque, et dire : « *Toute Poésie est rêverie esthétique, toute rêverie esthétique est poésie* (1). » L'auteur n'a eu aucune peine à montrer que la rêverie n'est pas « *esthétique en soi* » et qu'elle ne le devient « *que dans certaines conditions* » (2). »

Outre qu'elle paraît convenir ainsi à tout le défini et au seul défini, la définition de M. Paul Souriau présente encore l'avantage de comprendre tout le contenu poétique, depuis ce qu'on appelle proprement poésie (vers) jusqu'à la prose poétique d'un Chateaubriand, depuis la poésie qui se dégage

(1) *La Réverie Esthétique*. Paris, Alcan, 1906, p. 27.

(2) *Ibid.*, p. 31.

d'un paysage jusqu'à celle que provoque l'audition d'une sonate de Beethoven ou la vision d'une toile de Rembrandt.

Mais cette universalité n'est obtenue qu'au prix d'une confusion. Bien que la première phrase de M. Paul Souriau déclare expressément : « *Ce livre est une enquête de pure psychologie* (1) », c'est justement pour ne pas être suffisamment et rigoureusement psychologique que son étude est criticable. D'ailleurs, ce vice de méthode est courant dans la plupart des ouvrages qui traitent des sentiments esthétiques. La confusion des deux domaines, esthétique et psychologique, constitue l'écueil que nous voudrions éviter. Nous essaierons non seulement de faire prédominer l'observation psychologique, mais de lui laisser toute la place. Les préoccupations d'esthétique, si hautement légitimes par ailleurs, ne doivent être ici qu'incidentes, sous peine de fausser l'analyse en établissant des notions de valeurs là où doivent seulement se discuter des faits, en tant que faits.

M. Paul Souriau a bien vu que la rêverie était un élément psychologique essentiel de la Poésie. Toutefois, cette notion de rêverie n'est pas sans ambiguïté et nous essaierons de lui donner un équivalent plus précis. Mais où l'esthéticien prend indûment la place du psychologue, c'est quand M. Paul Souriau attache à la rêverie l'épithète : « *esthétique* ». En sorte que cette définition est hybride. Sans doute pourrait-elle demeurer proprement psychologique, si, par le terme : « *esthétique* », M. Paul Souriau désignait le sentiment de beauté ressenti par le sujet, en tant que fait, et si l'on n'entendait par là rien de normatif. Mais, dans cette hypothèse, la formule perd son universalité, car il

1) *Ibid.*, p. 1.

n'est pas difficile de prouver que le sentiment poétique ressenti par l'individu — à tort ou à raison, là n'est pas la question — n'est pas toujours, ni nécessairement, lié à une impression concomitante de beauté. Pour que la définition ait tout son sens, il faut donc qu'elle admette 1° un *fait psychologique* : « la rêverie », 2° un *jugement de valeur* : l'épithète « *esthétique* ». Non sans quelque confusion, M Paul Souriau semble avoir oscillé entre deux attitudes inconciliables. D'une part, il déclare : « *Toute poésie éveille en nous le sentiment du beau.... nous sentons qu'il y a dans cette jouissance même quelque chose d'élevé... C'est presque une jouissance d'art, que peuvent seules éprouver les âmes éprises de beauté* (1) ». Mais il reconnaît d'autre part : « *Il est certain que dans l'usage courant, on ne désigne pas tout à fait la même chose par les deux mots de Poésie et de Beauté... Ainsi, quand un vers admirablement fait est, en outre, d'un sentiment exquis, c'est pour les qualités de facture qu'on le déclarera beau, et pour les qualités de sentiment qu'on le trouvera poétique* (2). » La conciliation se fait peu clairement : « *Mais si la poésie n'est pas la beauté, au sens exclusif et abusivement restreint du mot, il est impossible de lui dénier un caractère de beauté, puisqu'en fait, elle nous donne le sentiment du beau. Beauté objective de forme, ou beauté subjective d'expression, c'est toujours de la beauté au sens large du mot* (3). » Il faut renoncer à faire de la psychologie si l'on n'emploie pas les mots avec propriété et précision.

M. Paul Souriau a voulu délimiter la rêverie pour y

(1) *Ibid.*, p. 18. — On verra que nous sommes d'un avis tout opposé.

(2) *Ibid.*, pp. 18-19.

(3) *Ibid.* pp. 19-20.

enfermer la poésie, mais, comme on l'a vu, sa délimitation ou bien n'est pas d'ordre psychologique, ou bien, si elle l'est, restreint faussement le domaine poétique. Nous retiendrons de cette analyse rapide (exemplaire, pour nous), la nécessité de rester au voisinage immédiat du fait, et d'y pénétrer respectueusement, sans préméditation d'esthéticien.

CHAPITRE II

PLAISIR POÉTIQUE ET PLAISIR ESTHÉTIQUE

2. — On a vu qu'il y avait place pour une étude purement psychologique de la Poésie. L'étude du Plaisir poétique en serait le centre. Or, il n'a jamais été convenablement étudié. La confusion des points de vue dénoncée précédemment n'est pas pour rien dans cet insuccès. Mais il s'expliquerait au moins autant par une seconde confusion communément commise. Non seulement on a mêlé la psychologie qui explique à l'esthétique qui légifère, mais, à l'intérieur même de la psychologie, on a confondu le Plaisir poétique et le plaisir esthétique.

Ce sont là deux sentiments qu'il est parfois difficile de saisir à l'état isolé, mais qui n'en sont pas moins distincts. M. Paul Souriau commet la confusion presque volontairement : « *Il y a donc bien un sentiment du poétique... mais diffère-t-il du sentiment du beau ? Il n'est qu'une des innombrables variétés de ce sentiment... (1)* ». Par contre,

(1) *Ibid.* p. 23. Nous ne citons M. Paul Souriau que parce que nous l'avons déjà nommé plus haut. Mais ce défaut d'analyse ne lui est pas particulier. On le rencontre dans les exposés classiques sur le sentiment esthétique, dont le sentiment poétique est pris, à tort selon nous, comme une simple espèce. Tout au contraire, le sentiment poétique a quelque chose d'universel, et d'immanent à tous les sentiments, esthétiques et autres. Cela ne veut pas dire qu'il les accompagne toujours de fait. Mais quand les conditions nécessaires à sa formation sont réunies, le Plaisir poétique peut se manifester dans toutes les directions du monde sentimental. Autrement dit, il n'est pas spécialisé, comme on le verra par la suite. — On peut regretter que Gabriel Séailles qui, dans son « *Génie dans l'Art* » a bien vu l'importance du monde des images, sans d'ailleurs tenter de pénétrer vraiment dans le détail de leur « organisation », se soit contenté d'user lyriquement des notions communes.

M. Marcel Braunschvig reconnaît l'indépendance de ces deux états affectifs et les deux espèces de plaisir qui en résultent. C'est le principal mérite de l'ouvrage intitulé : *Le sentiment du Beau et le sentiment poétique*. Cette fois, l'auteur se pose en esthéticien. Il déclare, dans une langue d'ailleurs contestable : « *Ce qu'étudiera l'esthéticien, c'est le courant particulier des sentiments esthétiques, lequel est formé de courants secondaires qui, à première vue, peuvent se confondre, mais qu'un œil attentif peut distinguer les uns des autres et suivre dans leur marche parallèle, comme on suit la traînée du fleuve dans la mer où il se jette. C'est précisément à apercevoir dans le courant général de nos émotions esthétiques les courants particuliers aux teintes diverses que consiste la tâche de l'esthéticien. De ces courants, il en est deux surtout qu'on a toujours eu de la peine à séparer l'un de l'autre : ni les esthéticiens, ni les critiques n'ont, en effet, réussi jusqu'à présent à établir une distinction bien nette entre le sentiment du beau et le sentiment poétique. Et la cause principale en est que dans la réalité ces deux sentiments d'ordinaire se mêlent (1) ».*

N'ayant pas à nous occuper ici du plaisir esthétique, nous ne nous demanderons pas s'il était opportun de ressusciter l'antique définition du Beau par « l'unité dans la variété » ; nous ne chercherons pas davantage si « le plaisir qui s'attache au sentiment du beau en poésie résulte de la double satisfaction d'un besoin rationnel et d'un besoin physiologique (1) ». Mais nous ne saurions accepter la définition que donne M. Marcel Braunschvig du sentiment poétique. Il le fait consister « dans l'impression que nous

(1) *Le sentiment du beau et le sentiment poétique*. Paris, Alcan 1906, pp. 13-14.

(2) *Ibid.* p. 108

laissent des séries d'associations, qui, s'éveillant dans notre esprit délivré de toute inquiétude pratique, y demeurent pour ainsi dire ouvertes. » « Pour être poétique, une association doit être... non seulement désintéressée, mais encore INDÉFINIE ». « Le plaisir dont toujours s'accompagne le sentiment poétique vient de ce que ce sentiment, à la fois, nous affranchit des servitudes de l'action et nous délivre des liens de notre personnalité (1) ».

D'abord, on ne voit pas en quoi un historien, évoquant dans sa rêverie les événements mal connus du Moyen-Age, et parfaitement détaché, à ce moment, de tout souci pratique, pourrait qualifier de poétiques les séries d'associations indéfinies « *ouvertes* » si l'on veut, qui se déroulent dans son esprit. On n'aurait pas de peine à citer des cas de rêverie possédant tous les caractères réclamés par M. Marcel Braunschvig et cependant dépourvus de poésie. Ensuite, s'il est vrai de dire que le Plaisir poétique se désintéresse de la vie pratique — « *on rêve dans la mesure où l'on se désintéresse* » dit M. Bergson —, il est, par contre, manifestement faux qu'il nous délivre des liens de notre personnalité. Ce sont, au contraire, ses liens les plus forts, nos besoins profonds, nos tendances intimes qui se traduisent le plus vivement dans nos préférences poétiques. Le Plaisir poétique est particulièrement ressenti lorsqu'une correspondance s'établit entre le lecteur et le poème; le lecteur devient ainsi le mystérieux héros du poème, non par un « *évanouissement momentané* » de sa « *personne* », mais par une sorte de fusion de deux personnages dont l'un est ravi de se reconnaître dans l'autre. Ainsi s'explique, par exemple, le goût des adolescents pour les poèmes d'amour de Lamartine et de Musset.

(1) *Ibid.* pp. 205-223.

3. — Quelques-uns, parmi lesquels des Symbolistes, ont prétendu ramener le Plaisir poétique au seul rythme. Cette conception ne tient pas. Elle est due au souci — indispensable esthétiquement, nullement essentiel psychologiquement — de distinguer entre prose et vers. Non seulement il est douteux que le rythme soit, comme le dit M. Paul Souriau, « *le plaisir essentiel que peut donner le vers* (1) », si vif qu'il puisse être, mais la notion même de rythme est confuse. En effet, ou bien on distinguera la prose des vers par un rythme soumis à un certain nombre de règles bien déterminées, et, alors, on laissera en dehors de la poésie proprement dite une œuvre poétique considérable, quitte à soulever des discussions passionnées sur les limites qui séparent la prose et les vers, ou bien on reconnaîtra purement et simplement un rythme à toute parole, et la question s'évanouira. Si la première solution peut et doit être celle de l'esthéticien qui codifie les principes constructeurs dont nul *art* ne se passe impunément, la seconde semble pourtant plus conforme à la vérité psychologique, à la *nature*. Toute parole est rythmée, poétique ou non. Trois lignes d'un journal ont un rythme. Mais qui ne voit que cette conception devient si vague qu'elle en arrive, de proche à proche, à se réduire à la simple succession ? Tout devient rythme ; or tout n'est pas poésie. Le rythme ne saurait donc constituer la caractéristique du Plaisir poétique. Au reste, l'expérience le dément. Le Plaisir poétique que me procure la lecture ou l'audition d'un drame de Mæterlinck n'est pas dû au rythme des phrases, mais bien à l'atmosphère émotionnelle créée par l'auteur. Créée grâce à quoi ? Aux images ; mais n'anticipons pas. On verra plus loin

(1) Paul Souriau. *La Réverie esthétique*, p. 156.

comment je puis en faire sortir un Plaisir poétique à ma convenance.

4. — Le Plaisir poétique n'est donc pas plus défini que la poésie. Comme il arrive, on a pris des éléments importants, parfois accidentels, pour des conditions essentielles. Profitons-en pour préciser les précautions de notre recherche. Et insistons tout d'abord sur la différence radicale qui sépare le Plaisir poétique du plaisir esthétique. Sans doute ils peuvent coïncider, mais cette rencontre n'a rien de nécessaire, et ils peuvent exister isolément. La *Rhapsodie d'Auvergne* de Saint-Saëns produit chez moi le plaisir esthétique, sans que rien de poétique s'y ajoute. Mais Debussy, dans *la Cathédrale engloutie*, mêle pour moi les deux plaisirs. Une chanson de mon enfance ignore tout de la beauté, mais j'y trouve une poésie. Enfin, trente poèmes de François Coppée ne produisent chez moi ni Plaisir poétique, ni plaisir esthétique.

La distinction est, d'ailleurs, entre ces deux sentiments, plus psychologique qu'esthétique. Et, comme il peut y avoir Plaisir poétique sans valeur esthétique, il nous faudra chercher des conditions essentielles, valables immédiatement pour tous les cas, et sans lesquelles il ne saurait y avoir de *Plaisir poétique* — ce terme ne devant jamais sous-entendre un jugement de valeur. Le Plaisir poétique est un fait, dont nous devons rendre compte universellement, soit joie irradiante du créateur inspiré, soit émotion de l'ouvrière chantant une romance niaise, soit fantômes surgis devant un paysage bien-aimé, soit philtre pénétrant d'un Baudelaire ou d'un Rimbaud. Nous pourrions connaître des différences d'intensité, mais non de valeurs; de degrés, non de nature.

Vive le mélodrame où Margot a pleuré

n'est certes pas une formule à l'usage de l'esthéticien, mais peut-être bien du psychologue.

Rien ne paraît plus subjectif, plus variable avec les cœurs, que le Plaisir poétique. Il en résulte que, quelles que soient ses manifestations et leur légitimité, si même ici ce terme a un sens, une définition d'ordre esthétique nous devient impossible. Comment établir un criterium permettant de trancher avant l'expérience : « ceci est, *sera* poétique, cela non », lorsque tout peut procurer ce plaisir ? deux lignes d'un roman réaliste, une épithète lancée au hasard, une rencontre banale de mots, un air de six notes, une odeur de pomme... L'œuvre la plus dépourvue de valeur contient du rêve en puissance. L'émotion poétique gît au sein de toute œuvre humaine ou naturelle. Rien d'étonnant à ce que l'intérêt poétique pris aux œuvres et aux objets se soit historiquement déplacé avec les variations de la conscience, du sentiment... Combien de prose contemporaine est vouée à un destin poétique ? Il suffit d'un poète qui l'exerce. Notre âme peut tirer sa nourriture poétique de tout ce qui l'entoure. C'est même dans la puissance de cette faculté que réside l'essence du génie poétique. Si donc la poésie est virtuelle dans toutes choses, depuis l'ode de Pindare jusqu'au traité de physique, dans la sonate de Beethoven comme dans le cri des locomotives, sa définition devra se ressentir de cette universalité vivante. Elle ne sera pas esthétique, car juger c'est choisir.

On étudiera d'abord familièrement le Plaisir poétique dans ses éléments constitutifs, puis on essaiera d'en donner une explication et, enfin, d'éclairer celle-ci par le dedans, avec le souci et l'espoir de n'avoir pas trop défiguré par l'analyse le visage de la réalité vivante.

CHAPITRE III

LES IMAGES SENSORIELLES

5. — Si la pensée sans images existe, elle ne saurait être qu'une exception. En effet, la pensée, avant d'exister pour elle-même, dans un intérêt spéculatif, se pose tout d'abord comme préparation à l'action, dans un intérêt pratique. Elle prépare les réactions au milieu naturel. Et comment agir, sans une représentation de l'objet et sans une représentation de l'acte ? Il faut qu'en quelque manière l'avenir soit préfiguré dans le présent. Cette anticipation est réalisée par les images. C'est un phénomène bien connu, et peut-être les philosophes n'entendent-ils au fond pas autre chose lorsqu'ils accordent à l'image une tendance au mouvement (1). Quant à la pensée sans images, elle ne serait qu'une attitude de l'esprit, qui acquiesce ou refuse, mais auquel on devrait peut-être moins dénier l'existence d'images représentatives qu'une conscience nette de ces images; peut-être sont-elles si vagues, si fuyantes qu'il ne les aperçoit pas, peut-être surtout n'a-t-il pas besoin de les apercevoir, comme on le croirait volontiers si la réponse immédiate de l'esprit s'y trouve inscrite par avance, si elle a été dictée autrefois par ces images qui, désormais inutiles ou superflues, ne se révèlent par

(1) Cf. notamment G. Séailles, *Essai sur le Génie dans l'Art*.

aucune présence évidente ou demeurent enfouies dans le subconscient. Un peu à la façon dont je relis un mot tracé sur le papier sans me ressouvenir de la plume.

S'il peut y avoir une pensée sans images, il n'y a jamais de poésie sans images. Par elles, la poésie établit un rapport spécial entre l'objet et le sujet. Il n'y a pas de poésie sans représentation, disons plus : sans *spectacle* intérieur. Elle est la pensée débarrassée du souci pratique; ce qui ne veut pas dire de l'action, car, au contraire, la poésie nous permet d'agir idéalement dans un monde conforme à nos desseins profonds, soumis à nos désirs les plus chers, véritable projection de notre destin sentimental. Dans toute la force du terme, la poésie est une spéculation, mais libre (en ce sens que rien de pratique ne la limite, non au sens d'un hasard mental), spontanée, jeune, toujours revêtue, pour emprunter un terme expressif au langage bergsonien, d' « imprévisible nouveauté ».

Elle recrée sans cesse. Quoi ? Tout. Le moi et le monde. Elle a un spécial besoin de représentation symbolique. Elle est elle-même symbolique. Elle prend, elle choisit ses signes dans le réel. Elle les emprunte à la matière, les idéalise sans qu'ils puissent totalement oublier leur origine. Le sujet s'incorpore l'objet et le dépasse, car il le modèle, l'interprète, le transfigure. Mais toute poésie qui tend trop à oublier l'origine matérielle des signes perd sa puissance évocatrice et se résoud en éloquence verbeuse; celle qui tend trop à négliger le sujet, le moi profond, verse dans la description scientifique impersonnelle. « *Dans l'art, la spiritualité la plus pure recherche la matière la plus sensible* (1) ». En poésie, la matière sensible, ce sont les images.

(1) H. Delacroix. Journal de Psychologie, Paris, Alcan, 15 mai 1920. *Le sentiment esthétique*, pp. 396-403.

6. — Il faut s'entendre sur ce terme d'images. Nous le prendrons au sens purement psychologique. L'image, au sens poétique, se sert de l'image, au sens psychologique, mais ne se confond pas avec elle. L'image poétique est essentiellement un rapport, et souvent même un rapport entre deux images psychologiques : *le pâtre promontoire* de Victor Hugo, par exemple. L'image psychologique est un élément représentatif qui s'exprime dans le langage aussi bien par un mot — *jardin* — que par une formule — *la couleur rouge du soleil couchant*. Quand nous voudrions parler de l'image poétique, nous lui donnerons son épithète. Partout ailleurs, il s'agira de l'image psychologique.

Et même, de *l'image sensorielle*. — En effet, nous écartons délibérément de notre vocabulaire *l'image affective*.

Cette décision pourra paraître étrange, étant donné notre sujet. Les phénomènes de Plaisir poétique sont, en effet, situés en pleine affectivité. Mais on sait que l'existence même des images affectives est fort balancée, — ce n'est pas la vraie raison de notre exclusion —; et, à vrai dire, l'usage des images affectives nous a paru inopportun.

On sait l'intérêt des intellectualistes à nier l'existence des images affectives. Ribot lui-même, qui la soutient fermement, reconnaît qu'un exemple « *de mémoire affective pure* » est « *à peu près impossible à produire (1)* », et que cette mémoire est « *nulle chez la plupart des gens (2)* ». Il est d'ailleurs visible que Ribot outrepassa ici sa pensée.

(1) Ribot. — *Psychologie des sentiments*. Alcan p. 170, note 2 (7^{me} éd. 1908).

(2) Ribot. — *Psychologie des sentiments*. Alcan p. 170 note 2 (7^{me} éd. 1908)

Effectivement, il déclare : « *tous ces états de la vie psychologique, qu'on désigne en général sous le nom de plaisirs et PEINES DE L'IMAGINATION, montrent combien est fréquente LA REVIVISCENCE DES IMAGES AFFECTIVES (1)* ». On s'est demandé à bon droit si ce qu'on appelle image affective n'était pas en réalité une véritable sensation, une impression nouvelle recrée dans le cadre des images rappelant le cadre de sensations où s'inscrivit jadis le sentiment. Peut-être le conflit est-il superficiel, car il y a bien peu de différence entre un sentiment ravivé et un sentiment nouveau identique à un sentiment ancien. L'essentiel n'est-il pas la reconnaissance de cette identité ? Elle légitimerait pratiquement le point de vue des partisans de l'image affective. Mais peut-être dira-t-on qu'il n'y a pas absolument identité ? A quoi il nous semble qu'il faudrait répondre qu'on est trop exigeant, car on méconnaît le caractère même de l'image; pourquoi réclamer à l'image affective, ce qu'on ne demande pas à l'image auditive ? Nul n'a jamais pourtant voulu que l'image d'un son de cloche ait une identité parfaite en tous ses contours avec la sensation ancienne, mais simplement une qualité identique qui l'apparente immédiatement. « *Que les émotions vécues repa-
raissent au présent de notre expérience, apportant de leur
passé sentimental la qualité précise de l'affection origi-
nelle, rien de surprenant en ce retour, SI L'ON NE RÉDUIT
PAS AU JEU PLASTIQUE DES FORMES ARRÊTÉES, ou bien aux
CONSTRUCTIONS NETTES DE L'INTELLIGENCE SOLIDE, la puis-
sance créatrice INDIVIDUELLE et l'œuvre SINGULIÈRE de figu-
ration concrète (2)* ».

(1) *Ibid.* pp.141 et seq.

(2) J. Segond. *L'Imagination*. — Paris, Flammarion. 1922, p. 31. (Voir aussi les lignes qui suivent et qui contiennent deux arguments, qu'on n'a pas employés, en faveur des images affectives). Les mots soulignés le sont par nous.

Mais, dans le Plaisir poétique, bien que l'on constate fréquemment le rôle de la mémoire dans l'évocation — et non seulement, comme il va de soi, pour la production des images à combiner, mais encore pour la restitution d'*ensembles* qui viennent s'insérer dans le jeu de la rêverie —, il n'y a pas lieu de considérer d'images affectives propres. Le poème crée le sentiment spécifique qui lui convient. Il ne restitue pas, telle quelle, une émotion passée; il crée une émotion nouvelle, dont le cadre même est différent. Nous n'avons plus à nous demander si, dans la mémoire affective, le cadre imaginé a créé la sensation affective où Ribot et d'autres voient, par contre, une image du sentiment. Ici, l'impression est toujours spéciale, singulière. La solution du problème posé par Ribot n'arrête donc pas notre investigation. Et nous ne nous occuperons que des images sensorielles.

7. — Le Plaisir poétique est un plaisir d'imagination. Le rêveur recrée le monde à sa fantaisie. Mais celle-ci n'est pas libre absolument. Elle est toujours plus ou moins guidée. Elle subit des impulsions plus ou moins précises. Le rêveur paraît bien s'avancer au hasard, ou ne découvrir le pays que selon son caprice, mais, de fait, il suit des routes tracées, il s'engage dans des sentiers, il obéit à l'attrance indicatrice du détail... Tous ces éléments forment un cadre à la rêverie poétique, et ils se retrouvent dans toutes les variétés du Plaisir poétique. Le paysage qui m'incite à la rêverie la délimite, au moins pour un moment. La page de l'écrivain m'impose son sujet. Le poème est encore plus exigeant, s'il donne, en échange, le plus profond plaisir.

Le Plaisir poétique reconnaît donc une obligation. On peut même se demander, si, sans elle, il ne s'évanouirait pas. Au reste, le texte nous trace moins des limites que

des directions. Mais renoncer au sujet qu'il nous impose, s'en éloigner pour vagabonder au hasard de la simple association des idées, c'est peut-être perdre le bénéfice de la *rêverie poétique* pour se disperser dans la simple *rêverie*.

Pour éviter une équivoque, précisons que nous ne prétendons pas que la rêverie se dépoétise en s'étendant. Nous voulons exprimer — ce qui est bien différent — qu'elle devra toujours conserver, pour être poétique, un certain ordre, un cadre, un centre... — peu importe la manière de comparer, pourvu que l'on atteigne le phénomène vivant — imposé par le texte du poème, ou le sujet du tableau... Le cadre tracé au Plaisir poétique est, d'ailleurs, extrêmement plastique. Aucune transformation ne lui est interdite, mais seulement la perte de toute forme. Le Plaisir poétique peut passer dans un nouveau domaine mais il ne doit pas cesser d'avoir un *lieu*.

Il ne s'agit pas — du moins pas encore — de l'unité du sentiment poétique. On considère ici un ordre, une harmonie, un équilibre que la pensée maintient toujours dans le Plaisir poétique. C'est sa manière de rester librement fidèle au poème, de faire qu'il y ait toujours un poème. Sinon comme le poète l'a toujours voulu, du moins le sujet est-il traité. A l'ordre, dans l'ordre du poète, s'est substitué l'ordre poétique du lecteur.

Cette notion d'ordre n'implique donc rien de convenu, ni même d'esthétique. Elle est souvent mal comprise, et trop extérieurement. Comme l'écrivit, à propos des grands artistes, M. André Suarès : « *Dire de ces puissants qu'ils ont du désordre, c'est ne point les connaître. Ils ont leur ordre... Dante est d'un ordre admirable qui touche même à la symétrie... L'ordre de Shakespeare est orbiculaire : d'un foyer au centre, et selon divers rayons, il intrigue des courbes diverses, qui s'enveloppent et se compensent* »

les unes les autres (1) ». Je cite à dessein la dernière phrase qui, transposée, exprimerait bien qu'une rêverie poétique peut avoir un ordre véritable, intérieur, profond, sous les apparences mêmes du désordre. Tous les amateurs de poésie et tous les critiques ne le comprennent pas.

8. — La matière de cette organisation, à la fois libre et provoquée, qu'est la rêverie même, ce sont les images sensorielles. Il serait superficiel de dire qu'elles sont l'indispensable décor de la vie poétique; le mot décor n'indique qu'une précaire ornementation. Elles sont l'univers intérieur où se meut le rêveur poétique. Bien qu'éminemment subjectives, elles ont pour lui comme une valeur d'objet. Ce double caractère fait leur plasticité. Plasticité relative, au reste. Car il n'est pas vrai que le rêveur puisse transformer à son gré toutes les images. Il en est de tyranniques, d'obsédantes, qui arrivent même à détruire le Plaisir poétique. Mais, plus généralement, les images gardent une certaine imprécision qui explique qu'elles puissent entrer dans des combinaisons variées qui surgissent l'une de l'autre, spontanément, à la façon des remous du fleuve, ou se déforment insensiblement selon le désir du cœur. Ainsi les nuages mobiles d'un ciel orageux prennent toutes les figures souhaitées par une imagination chaleureuse.

9. — Il n'est pas nécessaire, pour qu'il y ait Plaisir poétique, que les systèmes d'images prennent, chez le rêveur, un caractère de réalité et qu'ils emportent la croyance à cette réalité. Autrement dit, l'illusion n'est pas, comme on pourrait être tenté de le penser, immanente au Plaisir poétique. « *L'illusion* » écrit Gabriel Séailles « *est*

(1) André Suarès. Vers et Prose. Tome xxiii. Avril — Juin 1913. Paris. Figuière. *Du Classique*, p. 44.

une hallucination entée sur une perception véritable; la représentation n'est pas sans objet, mais elle ne répond pas à l'objet (1). » Le Plaisir poétique intense peut avoir son ivresse, qui n'est peut-être pas sans analogie avec la satisfaction du créateur ou du conquérant qui manie des puissances; mais il n'a rien d'hallucinatoire. L'hallucination affirme la réalité du monde imaginaire; on peut fort bien en sentir la poésie sans croire à son existence. Sans doute, par métaphore, la poésie passe-t-elle pour le domaine de l'illusion à-demi aveugle, à-demi inconsciente, à-demi consentie... qu'est-ce à dire sinon de l'illusion à-demi reconnue, à-demi consciente, à-demi refusée ? Ce terme d'illusion est d'un emploi ambigu. Si l'illusion n'est pas une hallucination d'un genre spécial, c'est-à-dire une affirmation inexacte de l'existence imaginaire, mais posée comme vraie avec une conviction totale, elle n'est rien. Or, le Plaisir poétique n'exige pas une telle attitude.

Non seulement il ne l'exige pas, mais, selon nous, il la récuse. Il y a dans le Plaisir poétique une perception subtile de différence entre le monde réel et l'univers des images. Si le sentiment de cette différence s'évanouit, s'il y a illusion, croyance hallucinatoire, l'âme est toute entière possédée par l'action présente ou l'état présent. Elle ne joue plus. Elle n'organise plus le monde des images à sa fantaisie. Elle est la proie d'un monde précis qui agit sur elle, d'un monde qu'elle n'a plus le plaisir, ni le sentiment, de dominer. Sans doute, peut-elle, parfois, dans une telle attitude, goûter un vif plaisir; il y a des hallucinations agréables; il y a le sentiment de l'extase mystique et de la communication avec le divin... Mais ce plaisir n'est pas le

(1) G. Séailles. *Essai sur le Génie dans l'Art*. Paris, Alcan p. 79 (4^{me} éd.).

Plaisir poétique; par la croyance, qu'il comporte, à la réalité d'un monde présent, il est *le plaisir* tout court.

On trouvera peut-être paradoxal de chasser ainsi l'illusion de la Poésie. C'est qu'on ne réfléchit pas assez que, d'ordinaire, l'illusion dont on parle n'a pas de rigueur, et qu'ainsi elle se dément elle-même. Pour qu'il y ait un véritable monde des images, tout au moins pour qu'il soit senti comme tel, il faut le séparer du monde réel. C'est ce qui a lieu dans le Plaisir poétique. Et c'est sans doute — notons-le accessoirement — le sentiment de cette différence qui produit aussi l'arrière-goût amer, la teinte de tristesse qui accompagne le Plaisir poétique, soit à sa fin, soit, d'une manière sous-jacente, pendant toute sa durée. Ce qui fait notre joie fait aussi notre peine. — Il ne nous paraît donc pas exact de dire, comme Gabriel Séailles que « *quand nous fermons nos sens aux expressions du dehors... nous nous retrouvons dans un monde qui ne diffère pas de celui qui nous entoure* ». Sans doute « *sans qu'aucune vibration de l'éther vienne ébranler notre rétine, nous voyons; sans qu'aucune onde sonore frappe la membrane du tympan, nous entendons des voix familières ou inconnues auxquelles se mêle notre propre voix...* » Mais un tel monde n'est pas « *composé des mêmes éléments* (1) ». L'image n'est ni la sensation affaiblie, ni surtout la sensation appauvrie. La sensation est *ce qu'elle est*. L'image est mobile, plastique. Si les deux mondes ne différaient pas, nous n'aurions aucune tristesse à retourner de l'un à l'autre; les émotifs

(1) G. Séailles. *Ibid.* p. 75. — « *Nous entendons des voix familières ou inconnues AUXQUELLES SE MÊLE NOTRE PROPRE VOIX...* » Nous nous entendons nous-même. Nous nous imaginons distinct de nous-même. Rien de plus exact, mais nous ne nous attendions guère à voir corroborer indirectement par le texte de Séailles notre séparation des deux mondes que lui-même récuse.

ne se retrancheraient pas dans le monde imaginaire... Et ils s'y retranchent, volontairement, ou spontanément, parce qu'il a des caractères qui ne sont pas ceux du monde réel, parce que le rêve peut se modeler selon le désir, parce que le rêve satisfait les puissances profondes inassouvies par la réalité. Il y a d'un monde à l'autre la différence du déterminisme à la liberté, ou, si l'on veut, de la matière résistante à l'esprit mobile. L'univers plastique des images est une fantasmagorie qui rappelle lointainement l'univers solide des sensations, sans le reproduire. Le grand plaisir du rêveur c'est d'être maître du monde, c'est de le distribuer selon les vœux de son cœur, c'est d'être dieu. C'est de cette satisfaction intense que sourd l'épanchement poétique de l'âme. Elle devient « *un opéra fabuleux* » (1). Sans doute, cette satisfaction n'est-elle jamais complète. Les images, si plastiques soient-elles, ne le sont pas sans limite. Elles manifestent toujours, certaines surtout, quelque résistance. On dirait qu'elles se souviennent d'avoir été sensations.

10. — Il peut-être utile de noter que l'image, issue d'une sensation, renaît par une cause qui lui est étrangère, soit une image, soit une sensation fort différente de la sensation originelle. Ainsi, l'image de la maison que j'habite a été créée en moi par la vision de celle-ci ; mais un poème où surgit une maison peut me suggérer l'image de la mienne ; le phénomène est encore plus complexe, en ce sens que l'audition du poème, c'est-à-dire un ensemble de sensations, éveillera en moi l'image d'une maison, puis l'image de la mienne... L'image sensorielle apparaît donc pour une cause différente de celle qui l'a créée. Si l'on tient compte des aventures nombreuses où se joue une image, de la

(1) Arthur Rimbaud. *Une Saison en Enfer*.

multiplicité de ses évocations, et de la diversité circonstancielle de chaque évocation, et de l'apport nouveau qui s'ajoute ainsi chaque fois à l'image, et de *l'intérêt* spécial que nous prenons en toute occasion à l'insertion de l'image dans un système toujours différent, on ne s'étonnera pas de la tendance qu'a l'image à s'altérer, ou mieux : à s'assouplir. Cette facilité vivante, nous la constaterons davantage dans l'action réciproque des images sensorielles, opération propre à augmenter encore leur plasticité et leur pouvoir de combinaison — dont on a dit, plus haut, qu'il expliquait pourquoi l'image était infiniment plus propice à la rêverie poétique que le monde réel et solide des sensations.

CHAPITRE IV

LES IMAGES SENSORIELLES INDIFFÉRENTES

11. — Toutes les images sensorielles ne sont pas poétiques. La Poésie ne peut s'en passer, mais le Plaisir poétique n'y trouve pas sa raison suffisante. Si les images sensorielles avaient un pouvoir magique, leur quantité ferait la qualité poétique des vers. Or, l'expérience prouve qu'il n'en est rien. Voici quelques vers de Joséphin Soulayr, bourrés d'images visuelles, mais qui n'ont pas dû provoquer souvent le Plaisir poétique :

*Si j'avais un arpent de sol, mont, val ou plaine,
Avec un filet d'eau, torrent, source ou ruisseau,
J'y planterais un arbre, olivier, saule ou frêne,
J'y bâtirais un toit, chaume, tuile ou roseau.*

*Sur mon arbre, un doux nid, gramen, duvet ou
[laine,
Retiendrait un chanteur, pinson, merle ou moi-
[neau.*

*Sous mon toit, un doux lit, hamac, natte ou
[berceau,
Retiendrait une enfant, blonde, brune ou châtaine.*

Dans une pièce de vers intitulée *La Femme et l'Enfant*, Eugène Manuel a accumulé, sans plus de succès que Joséphin Soulayr, les images visuelles et visuelles-motrices. Il

s'agit d'une mendiante qui porte sur les bras un nourrisson postiche...

*Un soir, je vis la femme à vingt pas devant moi.
Elle précipitait sa course avec effroi :
On la suivait. Un homme, un agent l'interpelle,
Et, traversant la rue, il marche droit sur elle ;
Il la saisit, du geste écarte brusquement
Le châte où reposait le pauvre être dormant,
Prend le bras qui résiste et l'enfant tombe à terre !
L'enfant, non : pas un cri ne sortit de la mère.
Quelques haillons noués d'un mauvais fichu blanc
Jusqu'au bord du ruisseau vont en se déroulant ;
Et, comme j'approchais, l'homme au cruel office
De l'informe paquet me fit voir l'artifice.*

Je ne dis pas que ces vers, évidemment détestables, n'aient pu produire parfois une impression poétique, car, après tout, la culture et le raffinement de la sensibilité sont extrêmement variables avec les auditeurs, et peut-être les auteurs de platitudes rimées prennent-ils du plaisir à leurs élucubrations. On peut de bonne foi adorer des magots. Mais, expérimentalement, ce succès n'a rien de nécessaire.

On peut donc accorder sans difficulté que les images sensorielles se divisent en images sensorielles poétiques et en images sensorielles qui ne sont pas poétiques ; appelons celles-ci *indifférentes*.

12. — Les images sensorielles indifférentes se présentent de plusieurs manières. La catégorie la plus nombreuse serait constituée par un ensemble d'images atténuées que le langage a détournées de leur sens concret. Telles sont les expressions métaphoriques qu'on emploie habituellement sans y joindre une véritable représentation. C'est la monnaie courante et usée de la conversation. En poésie, il est

certain que leur nombre est en raison inverse du talent de l'écrivain. Toutefois, il serait bon d'en excepter quelques-unes, presque équivalentes à des signes logiques, locutions brèves dont le langage se sert comme des prépositions ou des conjonctions. Quelques autres, ayant perdu leur sens primitif, peuvent être rajeunies par l'écrivain. Quoiqu'il en soit, personne ne prend plus à la lettre les expressions imagées, et banales, comme : *à brûle-pourpoint, courir ventre à terre, prendre ses jambes à son cou, mettre quelqu'un au pied du mur, monter sur ses grands chevaux, dévorer l'espace, se draper dans sa dignité, moitié figue, moitié raisin, etc...* Au théâtre, l'amour se dit la *flamme*, et il ne faut point se scandaliser de la voir *couronner*. On connaît le vocabulaire désuet des vieux opéras. Racine fait dire à l'un de ses personnages :

D'un VOILE d'amitié j'ai couvert mon amour...

ou bien :

Enfin votre rigueur EMPORTA LA BALANCE.

et Corneille :

Contre un si NOIR dessein tout devient légitime.

Toutes ces images sont indifférentes. Au fond, elles demeurent à peine sensorielles; elles ne le sont plus que par origine.

13. — Il y a des images sensorielles qui sont indifférentes d'une autre façon. Elles sont destinées à l'évocation, elles peuvent appartenir à des vers poétiques, mais elles ne provoquent pas directement le Plaisir poétique. Ce sont des images qui ne peuvent être perçues, soit à cause du vague de l'indication, soit à cause de l'impossibilité foncière de l'évocation, soit à cause du manque de connaissances de l'auditeur. Ce sont de pseudo-images.

A l'audition des beaux vers que Victor-Hugo a placés au début de la *Légende des Siècles* :

J'eus un rêve; le mur des siècles m'apparut...
ou de ceux par lesquels il suggère le jugement dernier :
Je vis dans la nuée un clairon monstrueux...

il est possible que l'évocation se produise chez certains, mais elle ne correspondra jamais, même pour l'auteur, à son objet. La plupart du temps l'évocation sera ou nulle, ou nébuleuse — ce qui constitue précisément un effet poétique qui n'est pas dû aux images, mais peut-être à l'impossibilité de les réaliser... Ces images sont légion dans l'œuvre de Victor Hugo : *l'infini, l'immensité, Dieu...*

Qui se représentera complètement, à moins de posséder une érudition d'orientaliste sensible, ce tableau visuel de Leconte de Lisle :

Vingt cipayes, la main sur leurs pommeaux
[fourbis

Et le crâne rasé ceint du paliacate,
Gardent le vieux Nabab et la Begum d'Arkate;
Autour, danse un essaim léger de Lall-Bibis...

14. — Il est enfin certaines images sensorielles qui n'ont pas dans le poème un caractère proprement poétique, mais qui l'empruntent à l'ensemble organisé, soit en vertu d'une réaction des images voisines, soit grâce au pouvoir du rythme qui entraîne toute la rêverie dans son bercement, spécial. Ces images bénéficient d'une atmosphère qu'elles n'ont pas contribué à créer. Ce sont des parasites poétiques. Elles sont à-demi indifférentes. On en trouverait un exemple dans cette strophe du *Lac* de Lamartine :

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos.
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots...

L'image de la rive, qui n'a pas été visuellement évoquée,

demeure inconsistante, et si elle paraît poétique, c'est grâce à l'harmonie générale de la strophe où elle se trouve enveloppée.

15. — Une image sensorielle n'est pas indifférente par définition. On verra, dans les chapitres consacrés à la poétisation et à la dépoétisation des images et à leur interaction, que la qualité poétique s'acquiert, tout comme elle se perd. Toute image sensorielle peut devenir indifférente. Une expérience cruciale permet de s'en rendre compte. On place le lecteur en face de deux textes concernant une même image. S'il arrive que l'un des textes soit jugé poétique et l'autre ridicule, la démonstration est faite. L'idée du *lion* est-elle poétique ? C'est selon. Dans le poème des *Lions* de Victor Hugo, l'image est noble :

*Les lions dans la fosse étaient sans nourriture ;
Captifs, ils rugissaient vers la grande nature
Qui prend soin de la brute au fond des antres*
[sourds...

Elle est grotesque dans le vers d'un écrivain du premier Empire, désireux d'exprimer que le maréchal Lannes saute en selle impétueusement :

Lannes, comme un lion, bondit sur son cheval.
Dans cette ménagerie, le calembour involontaire empêche toute impression poétique.

16. — On a dit que tout était matière à poésie (4). On en peut donner une contre-épreuve, une démonstration par l'absurde. Tout peut devenir *non-poétique*. C'est une croyance trop répandue que certains spectacles naturels doivent être toujours poétiques, et poétique leur évocation. Comment s'expliquer alors qu'ils laissent indifférents tant d'individus ? Un paysan à qui l'on montre un paysage d'Ile-de-France répond : « C'est de bonnes terres. » La

diversité des impressions selon la profession des spectateurs est connue. Et n'est-il pas manifeste que l'image de l'Océan, dont tant d'écrivains croient la présence suffisante pour poétiser leur poème, nous touchera dans tels vers de Verlaine :

La mer est plus belle

Que les cathédrales...

et nous laissera parfaitement froids dans les productions de Jean Aicard :

On a vu des bateaux, là, devant cette grève,

Sombrer dans la mer glauque avec deux cents noyés

ou de Théodore Botrel :

Ah ! la Mée ! ah ! la Mée ! ah ! la gueuse des

[gueuses,

Elle en fait-y des malheureux, des malheureuses !

On sait jusqu'à quel point la prétention du faux talent peut rendre insupportables certaines images. Celles qu'on a trop répétées tombent dans le *poncif*. Ainsi des lacs et des clairs de lune. Parfois, le génie réussit à les ranimer, ou plutôt ils les renouvelle, les récrée. Ce ne sont plus les mêmes. Elles cessent d'être indifférentes.

L'indifférence des images a donc sa relativité. Certaines, qui sont devenues de détestables clichés aux yeux des bons amateurs, font encore les délices des poètes médiocres, et celles que ceux-ci n'osent tout de même plus utiliser traînent, depuis un demi-siècle, dans les romances de faubourgs. Les images subissent ainsi une chute par degrés : du talent à la médiocrité, de la médiocrité à la niaiserie. Pourtant, même à l'étage le plus bas, elles tiennent bon. Il arrive parfois qu'un regain de succès les fasse remonter à travers plusieurs couches sociales. On assiste alors à une sorte d'hypnose collective, à l'aveuglement volontaire d'un public qui se refuse à juger.

La mode s'empare fréquemment d'une œuvre facile et la hausse imprudemment à la place due au seul génie. On devine les degrés de faveur qu'atteignent les images dans ces péripéties, car c'est par les images, au sens le plus immédiat, les images emportées au fond des yeux et des oreilles par les spectateurs et les auditeurs, que se propage l'apparence du génie, du talent, ou même de la simple conscience poétique. Il y a eu un public pour les romances de Loïsa Puget; nos pères ont aimé la sentimentalité pleurarde du *Temps des Cerises*; nos contemporains ont pu prononcer le mot de génie devant l'ingéniosité de *Cyrano de Bergerac*. Dans ce dernier cas, on s'explique l'erreur de goût du public; il retrouvait ses aspirations profondes, et médiocres, dans le jeu d'une très réelle et habile imagination, mais dont la qualité était des plus ou des moins contestables, et parut telle à quelques amateurs difficiles. Mille autres exemples manifesteraient la diversité avec laquelle sont ressenties les images poétiques. Ils montreraient également combien l'indifférence des images est, ainsi d'ailleurs que leur valorisation, individuelle et transitoire.

17. — On peut dire déjà, sans anticiper, que la plupart de nos images sensorielles sont visuelles. Visuelles aussi sont la plupart des images indifférentes. Il semble qu'à l'usage elles perdent leur valeur; elles la reprennent si le poète leur confère une brusque nouveauté, — qui n'est, objectivement, que la traduction de l'originalité, subjective, du poète. Nous étions aveugles, et nous avions cependant des yeux; voici que le magicien nous a forcés à voir par sa manière unique d'éclairer la sensation.

Les images tactiles, olfactives, etc... ne subissent pas si facilement la démonétisation. Elles n'ont d'ailleurs été vrai-

ment utilisées que depuis le milieu du XIX^e siècle. Il faut ajouter aussi que peu de gens se les représentent avec vivacité.

Les images visuelles sont surtout indifférentes en tant qu'elles se rapportent à la catégorie déjà signalée des métaphores et expressions courantes (12). Mais il ne faut pas oublier que toutes les images sensorielles, quelle que soit leur nature, sont sujettes à la dépoétisation, ou plutôt à la non-poétisation. Le mauvais écrivain ne rendra pas plus poétique — toutes réserves faites sur la variété infinie des impressions et des goûts — une image olfactive qu'une image visuelle; peut-être même sera-t-il plus ridicule à tenter la première. Toutefois, on souffre facilement, en général, le manque de poétisation des images sensorielles autres que celles de l'ouïe et surtout de la vue, d'abord par défaut d'imagination bien spécialisée, et surtout parce que l'abondance naturelle des images des sens supérieurs retient spontanément l'attention.

18. — Une cause plus élevée explique certaines modalités de l'indifférence aux images. A vrai dire, elle n'est guère importante que pour les artistes et les amateurs délicats, seuls capables de raffiner sur leurs plaisirs et sur les détours de leur imagination. Je veux parler de la diversité des mémoires et des imaginations, au point de vue de l'évocation sensible. L'auditif sera indifférent à nombre d'images visuelles. Il pourra même arriver que s'opère une véritable *transposition*; l'image visuelle deviendra auditive. Le cas est fréquent chez les musiciens. Il y a là une sorte de suppléance. — Le pur visuel sera indifférent aux images auditives, mais, étant déjà suffisamment pourvu de représentations, il éprouvera rarement le même besoin de remplacer celles qui lui

manquent... Le détail d'une telle analyse, facile à conduire, serait infini : le visuel chromatique sera plus ou moins indifférent à l'évocation des lignes ; le visuel sensible aux éclaircissements pourra négliger les couleurs ; l'imagination motrice saisira intensément les déplacements et les gestes... Chacun jouit particulièrement de certaines images, chacun en ignore certaines autres. Suivant l'abondance d'images préférées qui domine en leurs œuvres, on aura des poètes de prédilection. On marquera aussi des répulsions. Hérédia est visuel, Hugo moteur et sensible aux éclaircissements, Baudelaire olfactif.

Ces recherches sont infiniment rares chez l'auditeur vulgaire. Les virtualités en sont étouffées. L'homme simple accepte naïvement ce qu'on lui donne. Sa critique est indigente. Son goût, jamais formé, et toujours déformé, va spontanément à ce qui le flatte. Mille influences affadisantes ou corrompues l'obligent à se complaire dans la banalité. Soit incapacité de s'élever aux grandes œuvres, soit manque de culture, il évite de rectifier son goût empoisonné. Dans une classe sociale plus haute, ce phénomène s'aggrave des caprices de la mode, et de la haine de l'originalité profonde. Une incompréhension têtue repousse ce qui n'est pas dans la norme des plaisirs admis. C'est le ricanement devant les images neuves. Ibsen, Debussy, Mallarmé, Rimbaud, Carrière, Wagner, Rodin... c'est tous les inventeurs d'images qu'il faudrait citer. Le blasphème de la médiocrité mondaine est cent fois pire que l'ignorance populaire. Pas de goût vaut mieux que faux goût.

Qu'une œuvre soit ou non poétique, on voit que les images en sont très diversement senties, — senties par les uns, non senties par les autres. Mais l'indifférence aux images ne vient pas seulement de la médiocrité des œuvres

et de l'usure de la langue; elle résulte encore plus d'une perversion du goût et d'un manque d'éducation de la sensibilité.

CHAPITRE V

LES IMAGES SENSORIELLES POÉTIQUES

19. — On a montré que la plupart des images sensorielles étaient indifférentes, et on a indiqué particulièrement la relativité de cette indifférence. On se trouve donc dispensé d'insister sur la face inverse du même phénomène, sur la relativité de la qualité poétique des images. L'impression poétique varie évidemment avec les images, le poème, la mentalité de l'auditeur, sa culture, sa constitution physiologique...

Les modalités du Plaisir poétique attaché aux images sont nombreuses, mais toutes dépendent, sans exception, de la sensibilité réceptrice. Quant à l'influence exercée par le poète, elle est sentie de façon très irrégulière. Dans les poèmes modernes d'une certaine tenue, nous sentons, en général, les images que l'auteur a voulues poétiques, — réserve faite de notre plus ou moins grande facilité à saisir toutes les catégories d'images, car nous sommes tous atteints de cécité imaginaire partielle. La plupart du temps, l'auteur met l'accent sur les images qu'il désire suggérer. Aucun auditeur cultivé ne se trompe sur la fin de *Booz endormi*. Quand Baudelaire écrit :

Que les soleils sont beaux par les chaudes soirées !
les images visuelles sont, à coup sûr, évoquées ; les images thermiques le sont plus confusément, mais chacun sait que l'auteur les veut poétiques.

Il est déjà plus difficile de s'imaginer le rêve d'un poète d'autrefois depuis des siècles. S'il s'agit, en particulier, de notre littérature classique, nous sommes fortement embarrassés, car l'évocation sensible n'était point son but : c'est une question de savoir dans quelle mesure nous restons fidèles à Racine quand nous interprétons les admirables images lyriques qu'à bon droit nous découvrons dans *Phédre*. On soulèverait des problèmes du même genre à propos des poètes de l'antiquité, dont nous sommes pourtant nourris par tradition. Mais de combien de trahisons ne suis-je pas coupable envers les poètes étrangers ? Si la différence qui me sépare du poète anglais crée pour moi un charme nouveau, elle est aussi cause de mon infidélité naïve. Je ne puis pas sortir tout à fait de moi. Décidément, nous ne goûterons jamais qu'un seul poète, dont nous ne nous séparerons jamais. — Il va sans dire que, même s'il s'agit de la littérature de son pays, le lecteur vulgaire ne perçoit rien dans ces cas complexes. Il n'y a pas de représentation, par manque de perception, ou par perception insuffisante.

L'auditeur sans culture prendra sa revanche, si l'on peut dire, et goûtera un très vif Plaisir poétique, bien que nous ayons du mal à le concevoir, dans le bercement et les images d'une romance indigente. Les évocations nous en semblent banales, amenées sans art, et parfois, ce qui est pis, dans les compositions prétentieuses des faux artistes, avec une habileté de mauvais aloi. Il n'est pas niable qu'un très réel et profond Plaisir poétique, psychologiquement parlant, puisse être ressenti par l'ouvrière qui entend le chanteur des rues geindre lamentablement :

*Mais le plus joli rêve,
C'est le rêve d'amour
Que l'on fait sur la grève*

*A l'heure où meurt le jour...
Une voix enivrante
Monte du flot berceur
Et s'unit, caressante,
A la chanson du cœur.*

Les petits bourgeois à l'âme sensible se complaisent aux monologues attendris ou tragiques :

*...Les oiseaux, voyez-vous, font aussi leur prière,
Et le petit pinson avait prié pour moi.*

François Coppée, Eugène Manuel et Paul Déroulède ont spécialement servi cette clientèle. Quand la province organise des réjouissances littéraires, la jeune fille récite un passage des *Bouffons* de Miguel Zamacoïs :

*...C'est l'âme d'un zéphyr dont je connais l'histoire...
le jeune baryton fait frémir La Voix des Chênes, la dame
mûre à l'œil noir émeut l'assistance avec « Les Rubans
de l'Alsacienne » :*

*A dix-huit ans je sortais d'une église.
De mon hymen c'était le premier jour.
Un beau soleil, une suave brise,
Jetaient partout la lumière et l'amour...
J'avais alors, nouvelle mariée,
Dans mes cheveux le chaste ruban blanc...
Quand l'étranger mutilait la patrie,
Le ruban rouge a flotté sur mon front...
La mort des miens, le malheur de la France
Ont sur mon front cloué le ruban noir.*

Mais si la sous-préfecture se pique d'être au courant, elle découvre Jean Rameau :

Et la fermière aura du lait pour son enfant.

Pour la très grande ville, le salon dispose de Paul Géraudy :

Chérie, on s'est encore très mal quittés... Pourquoi?

Il y a des héros en pantoufles qui ne sont couards que dans la réalité; vérité, non pas paradoxe : ils se rêvent ce qu'ils brûleraient d'être et ne sont pas. Leur vraie vie, leur vie profonde, ne flambe-t-elle pas dans leur cœur où pétille un feu d'images ? La musique militaire

Qui verse l'héroïsme au cœur des citadins
éveille en eux des images kinesthésiques si fortes qu'ils ne peuvent s'empêcher de marquer le pas. C'est de la poésie qu'ils trouvent dans les monologues candides de Déroulède.

Il n'est pas jusqu'à telle évocation ignominieuse qui ne puisse sembler poétique. Au régiment, trois anciens mauvais garçons ont les yeux pleins de douces larmes, en soupirant la cantilène douteuse de leur passé aventureux :

*C'était quèq'temps avant la guerre,
Au bal de la ru' d'la Glacière
....l'grand Rouquin,
Qui s'battait toujours pour un rien;
I' cherchait des rogn's, des disputes
A tous les costauds du quartier;
Quand il avait dit : « Moi, j'te bute ! »
On voyait briller son acier.
Pour descendre un homme, il était sans*
[égal...

« Descendez ! on vous d'mande... »

Ces exemples ne sont pas destinés à divertir ou à indigner le lecteur. Mais ils montrent peut-être qu'il ne faut pas placer le Plaisir poétique uniquement dans la sphère des sentiments esthétiques cultivés.

Où parfois, quoiqu'à vrai dire d'une manière un peu bien différente, l'homme sans culture et l'amateur délicat pourront se retrouver, c'est pour goûter le charme aigrelet et spontané des vieilles chansons populaires. Point de pro-

vince qui n'ait les siennes. C'est un vin brusque à l'ivresse légère et primesautière. Sans parler de leur art souvent plein de force et de droiture, quelle poésie directe en ces images nettement tracées :

*Où sont les rosiers blancs
La belle s'y promène...
La belle est au jardin d'amour
Voilà-z'un mois ou six semaines...
Joli dragon revenait de la guerre...
Au jardin de mon père
Un pommier il y a...
C'est dans la ville de Bordeaux
Qu'est arrivé trois beaux vaisseaux...
Le roi fait battre son tambour...*

Gérard de Nerval a finement parlé du folk-lore, et reproduit certaines chansons du Vaudois. Il est curieux de trouver déjà dans Montaigne le sentiment de la valeur de cette poésie immédiate : « *La poésie populaire et purement naturelle a des naïvetés et grâces, par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite, selon l'art; comme il se veoid ez villanelles de Gascoigne, et aux chansons qu'on nous rapporte des nations qui n'ont cognoissance d'aucune science, ny même d'escripture : la poésie médiocre, qui s'arrête entre eux, est dédaignée, sans honneur et sans prix.* » (1) La poésie populaire est morte, en France. Les chansons dites, à tort, populaires, sont, aujourd'hui, l'industrie de quelques chansonniers sans art et sans âme. Quant aux imitations de vieilles chansons, ce ne sont que des exercices tout « *de chic* » où se sont complus quelques littérateurs. Pas plus chez

(1) Montaigne. *Essais*. I., LIV, Des vaines subtilités.

Richepin que chez Bruant, on ne retrouve la saveur vraiment populaire; en dépit des emprunts, les tours et les images restent artificiels.

20. — Il faut bien se garder de confondre l'émotion poétique qui, on le voit, peut accompagner tout poème pourvu qu'il éveille en nous une mystérieuse et pénétrante sympathie, avec l'émotion toute nue, douloureuse ou gaie, qu'il peut aussi brutalement provoquer. On fera toujours pleurer les mères en leur représentant leurs fils morts dans les combats : c'est une évocation sans poésie. Les soldats chantent joyeusement :

Les godillots sont lourds dans l'sac,

mais leur plaisir n'est pas poétique. L'émotion, pour être poétique, ne doit pas être directe. Il faut qu'elle ait conscience d'elle-même. Il faut que l'esprit ne soit pas sa proie exclusive et actuelle. Il faut qu'il sache qu'il joue avec son désir. L'émotion poétique est toujours un plaisir. Elle n'est jamais le sentiment à l'état pur. Il n'y a pas de poésie dans l'hilarité et dans l'affliction. — Si l'une ou l'autre était produite par le poème, le Plaisir poétique s'évanouirait. Au sentiment poétique succéderait le sentiment tout court. Au jeu de la rêverie qui suppose la distinction du monde réel et du monde des images, se substituerait l'illusion de la vie présente. Or, l'illusion tue la poésie (9). — Par contre, ces violentes affections qui troublent aussi bien l'économie physiologique que celle de l'âme, si elles ne peuvent coexister avec le plaisir de la poésie, sont du moins susceptibles de lui préparer une riche matière. La mémoire y puisera des images et des séries d'images. Mais il n'y aura poésie que lorsque l'âme aura modelé le visage de ses douleurs passées au point d'y prendre du plaisir. C'est plusieurs années après des

souffrances tragiques que Victor Hugo put chanter les strophes des *Contemplations*.

21. — Toute œuvre écrite peut provoquer le Plaisir poétique. Il en est de même de toute réalité, quelle qu'elle soit. La suggestion naturelle de l'émotion poétique peut être directe, et surtout indirecte, par l'intermédiaire des œuvres artistiques et littéraires. Pourquoi surtout? Parce que, généralement, les hommes ne possèdent pas assez d'originalité pour percevoir directement le Plaisir poétique. Les images poétiques neuves n'abondent que dans l'âme des grands poètes, ou des grands artistes qui sont de grands poètes en dehors de l'écriture, ou des amateurs richement sensibles, — qu'ils le soient assez continuellement ou par intermittence. Mais la plupart des hommes ont besoin, pour voir la poésie, qu'on leur prête des lunettes. Ainsi s'explique-t-on que la nature soit presque toujours regardée, poétiquement, à travers les œuvres des écrivains. Les lacs et les paysages pittoresques sont aimés depuis Rousseau. Il y a des épithètes littéraires pour résumer les impressions de nature : paysage lamartinien, byronien, shakesparien, racinien, verlainien... et aussi, pour désigner les paysages d'âmes et les physionomies. Il y a même des amateurs qui ne voient plus la nature qu'à travers un jeu de clichés artistiques. Les Goncourt regardent toujours le paysage à travers des toiles célèbres. — Les plus généraux et les plus faciles de ces sentiments se diffusent jusqu'aux esprits sans culture par des moyens grossiers : chromolithographie, basse littérature, écrite ou orale, conversation « distinguée »...

Que toute réalité ait sa poésie potentielle, c'est pourtant une des vérités qui ont été longtemps les moins assurées. Elle se trouve, de nos jours, presque universellement recon-

nue. Les préjugés du faux goût, du noble, de l'académique ont été ruinés par les audaces d'un siècle de poésie lyrique. Goethe avait déjà déclaré : « *Qu'on ne prétende pas que l'intérêt poétique manque à la vie réelle; car, justement, on prouve qu'on est poète quand on a l'esprit de découvrir un aspect intéressant dans un objet vulgaire.* » Paul Stapfer (1) qui cite ce texte, se trompe cependant quand il affirme que : « *La plus riche imagination du monde s'exerçant sur un sujet comme celui qui fait le fond du LUTRIN de Boileau n'y pourra jamais découvrir que ce que tout le monde y voit d'abord...* » Le sujet pouvait fort bien être renouvelé. Paul Stapfer ne voit pas que la *manière* est l'essentiel en art, et que, dans une large mesure, c'est la forme qui fait le fond, puisqu'elle le détermine. Au reste, les grandes œuvres vivent par la forme, ou par un ensemble qui comprend ce que, par une division factice, on appelle fond et forme, et qui est le *style* propre du génie. Car le style n'est pas seulement la manière d'écrire, mais globalement, de discriminer dans l'univers une courbe originale, qui n'est pas séparable de son tracé, ni de son mouvement. C'est l'idée qui fait l'expression, et c'est l'expression qui fait l'idée.

« *Dans tout objet, si vulgaire qu'il semble, il y a comme une possibilité permanente de poésie* (2) . » Et cependant « *nulle réalité matérielle n'est poétique. Il n'y a de poétique que l'imaginaire* (3). » (Paul Souriau) « *Il n'y a pas de poésie dans le monde, sinon celle que nous y introduisons nous-même* (4). » (Marcel Braunschvig). Rien n'est poétique

(1) Paul Stapfer. *Racine et Victor Hugo*, Paris, Colin, p. 113. (8^{me} éd., 1907).

(2) Paul Souriau. Ouvrage cité, p. 50.

(3) *Ibid.*, p. 48.

(4) Marcel Braunschvig. Ouvrage cité, p. 212.

Tout peut le devenir. Maints poètes l'ont prouvé, Victor Hugo avec « *le Crapaud* », Baudelaire avec « *la Charogne* », Francis Jammes dans toute son œuvre agreste.

Nous sommes d'accord avec Paul Souriau quand il fait de l'image « *la chose essentielle* » en poésie, « *l'idée étant tout au plus de luxe* (1) ». « *La pensée pure n'a rien de poétique* (2). » Il faut toutefois avoir bien soin de distinguer de la pensée abstraite, démonstrative, logique, les sentiments qui peuvent l'envelopper. Dans la mesure où la spéculation de la raison donne une nourriture à la spéculation du cœur, c'est-à-dire dans la mesure où, à propos et autour de la pensée, le cœur peut organiser un jeu d'images qui lui soit doux et propice, la pensée a sa place dans la poésie. Elle peut être le prétexte d'une rêverie lucide, comme celle de Paul Valéry :

*O ma mère Intelligence,
De qui la douceur coulait....*

22. — Les images sensorielles poétiques sont des images privilégiées. Elles sont, en effet, relativement rares. Il suffit pour s'en rendre compte, de relever, à la lecture ou à l'audition d'un poème, les images qui paraissent directement poétiques. Par contre, on ne saurait nier qu'elles soient perçues spontanément. Le Plaisir poétique est immédiat et synthétique. Il se ressent d'un coup, ou point (3). — Ces images sont, dirons-nous, *primaires*.

(1) Paul Souriau. Ouvrage cité, p. 93.

(2) *Ibid.* p. 96.

(3) Il s'agit, bien entendu, de l'effet ressenti dans le cours d'une seule lecture ou audition. Un texte peut s'enrichir poétiquement selon la connaissance sympathique qu'on en acquiert par la méditation répétée. C'est même un des caractères des plus beaux poèmes, qu'ils nous apportent d'éternelles et renouvelées satisfactions.

Les images primaires surgissent du poème lui-même. Elles sont, proprement, le poème. Mais la rêverie y ajoute des images extrêmement nombreuses, déterminées superficiellement par le poème imagé et profondément par notre affectivité (60). Ces images sont des *images secondaires*. Dans la mesure où elles s'organisent autour de la représentation primaire, elles sont poétiques.

Si, par contre, une image désagréable surgit et s'impose, le charme est rompu. Mais, en général, l'esprit va naturellement aux images qui lui plaisent, et il développe la rêverie autour du motif primaire à l'aide des catégories d'images favorites, ou les plus à sa portée : le visuel voit sa rêverie, l'auditif l'entend. — Les images secondaires sont poétiques par dérivation. Il arrive aussi que des images primaires indifférentes finissent par s'animer. Flattées par les compagnes nouvelles, elles entrent dans le jeu. Le tourbillon les entraîne. Elles bénéficient de l'atmosphère poétique qu'elles n'ont point contribué à former ; l'esprit les reçoit, néanmoins, et ne saurait trop dire pourquoi.

23. — L'image sensorielle poétique n'est jamais conforme à la réalité. Nous refaisons, à notre usage, le tableau, le poème, le paysage et la symphonie. Le détail est transformé, comme l'ensemble. Comment l'image serait-elle fidèle ? Le lecteur ne la perçoit jamais comme l'auteur. Il y mêle sa vie personnelle.

On est frappé par l'importance de la mémoire dans l'évocation poétique. L'amateur de poèmes préfère ceux où il retrouve une sympathie. S'il est peu cultivé, il recherche les analogies vulgaires. On y voit tout clairement à quel point le goût du « moi », l'intérêt de la personnalité, joue dans le Plaisir poétique. Quelqu'un écrit : « *Même si le poème n'évoque point de tableau, je m'en représente un*

(c'est un visuel), *toutefois pour mieux comprendre le poème* (on saisit le rôle actif de l'esprit dans la rêverie). *Les tableaux et paysages que je me représente sont presque toujours des paysages que je connais.* » Il y a des ensembles tout faits, et plus ou moins schématisés, qui retrouvent place dans plusieurs rêveries. Ils peuvent représenter une personne; les adolescents grands lecteurs d'élégies amoureuses se représentent une jeune fille particulière, ou tout au moins l'image assez constante d'une jeune fille imaginaire. La maison natale, une forêt, un site au bord de la mer... sont des groupes faciles à retrouver. Ils sont d'ailleurs susceptibles de transformations : l'image fournie par la mémoire est fuyante, surtout chez le sujet qui n'est pas trop visuel. Une plasticité heureuse lui permet d'entrer, sans heurt et sans contradiction — il n'y a guère de contradiction dans la rêverie — parmi des combinaisons variées. Bref, la mémoire fournit des éléments et des groupes d'éléments, les uns naturellement imprécis, les autres plus résistants, mais quand même susceptibles de changements, de diminutions, d'accroissements, d'extensions, d'intensions, de dérivations... La plasticité des images n'est que l'expression logique de la continuité psychologique de la vie mentale.

Nous avons tout intérêt à déformer l'image sensorielle. Nous la déformons pour la conformer à notre personnalité. Il y a des images qui nous paraissent toutes prêtes à s'insérer dans notre rêverie; nous avons pour elles une prédilection, nous les réveillons inlassablement. C'est le signe certain que l'âme reconnaît ce qui lui convient. — Ainsi, les adolescents ne sont guère sensibles, sauf exceptions, qu'à deux sortes d'images : aux évocations élégiaques amoureuses et aux évocations de gloire militaire. Le sentiment de la nature est, chez eux, assez peu vif, et même

factice, très éloigné de la vérité. De fait, nous ne trouvons poétiques que les images qui correspondent à nos tendances profondes. Il se peut bien faire que nous aimions des images en contradiction avec notre nature habituelle, superficielle, pratique : la contradiction n'est qu'apparente, car il s'agit moins de retrouver nos façons d'être que la nature que nous rêvons d'avoir ; et c'est cela même — l'ensemble de nos désirs et de nos tendances — qui constitue notre nature profonde. Si nous sommes satisfaits de notre nature habituelle, l'accord est tout simple. Si non, la création des images est infiniment plus riche, plus variée, exubérante. L'inconnu étant plus favorable au rêve que le connu, le Plaisir poétique nous projette dans un monde façonné à notre gré. Nous en sommes le héros. Nous jouissons profondément d'une activité divine, merveilleusement différente de notre activité dans le monde solide. Il n'y a pas d'obstacles sérieux dans le rêve :

*Il ne t'est qu'à peine rebelle,
Juste assez pour te divertir (1).*

En ce sens, nous nous désintéressons de la vie pratique, mais c'est pour nous intéresser prodigieusement — gratuitement — à la vie idéale. On pourrait objecter la complaisance aux rêves poétiques tristes, lugubres, morbides, malsains... C'est, non une objection, mais une confirmation. Elle prouve qu'on n'échappe pas à sa véritable nature, qu'elle ait ou non sa réalisation dans le monde réel. Dans le monde idéal, nous l'étendons, la développons, l'intensifions suivant le désir foncier ; le désir n'est pas nécessairement élevé. — Mais quel que soit notre rêve, il révèle quelque chose de nous. Les images que nous

(1) Jules Romains. *Le Voyage des Amants*. « Allusion. »

assemblons ne sont pas seulement images par rapport aux sensations qu'elles évoquent ; elles sont images par rapport à nous ; elles sont l'expression de notre nature profonde. Nous les avons, dans le Plaisir poétique, modelées à notre ressemblance ; nous les avons faites nous ; la sympathie que nous avons pour elles n'est que l'amour de nous-même, et le sentiment d'une identité. Il n'y a pas de rapport plus sensible.

CHAPITRE VI

CLASSIFICATION DES IMAGES SENSORIELLES POÉTIQUES

24. — Il est admis aujourd'hui que les divers ordres de sensations ont tous des catégories d'images qui leur correspondent. Les images des sens inférieurs, pour être, en général, perçues beaucoup plus confusément, n'en ont pas moins une existence certaine. Les images sensorielles peuvent donc se classer à la façon des sensations. On verra s'il y a lieu d'établir entre elles une hiérarchie — toute psychologique — d'après leur retentissement dans l'âme de l'auditeur ou du lecteur.

Que ces images possèdent, dans les conditions requises (60), l'existence poétique, c'est ce que l'expérience établit. On en profitera pour formuler quelques indications spéciales à chaque catégorie d'images. On se rappellera que ces phénomènes ne sont pas universellement perçus et que leurs modalités varient avec la personnalité.

25. — L'existence des *images visuelles poétiques* ne saurait être contestée. Nul n'y est insensible. Elles sont la matière par excellence de l'art. Il serait facile de pénétrer dans le détail de leur analyse.

Il y a, par exemple, des *images visuelles chromatiques* :

*Sous l'azur triomphal, au soleil qui flamboie
La trirème d'argent blanchit le fleuve noir.*

(HÉRÉDIA).

Des avalanches d'or s'écroutaient dans l'azur
(HUGO).

*Les roses étaient toutes rouges
Et les lierres étaient tout noirs*
(VERLAINE).

*Le ciel était trop bleu, trop tendre,
La mer trop verte, et l'air trop doux*
(VERLAINE).

*Je mettrai des jacinthes blanches
à ma fenêtre dans l'eau claire
qui paraîtra bleue dans le verre...
Je mettrai sur l'agneau qui bêle
une branche de lierre amer
qui est noir parce qu'il est vert.*

(FRANCIS JAMMES).

D'autres images donnent l'impression du degré d'éclair-
ement. Hugo, auteur des « *Rayons et les Ombres* », y est
plus sensible qu'aux couleurs :

*L'ombre des tours faisait la nuit dans la campagne...
...Le reste de jour dont s'éclaire
La dernière heure du travail...
L'ombre où se mêle une rumeur
Semble élargir jusqu'aux étoiles
Le geste auguste du semeur.*

(HUGO).

*Midi, roi des étés, épandu sur la plaine,
Tombe en nappes d'argent...*

(LECONTE DE LISLE).

*Dame souris trotte,
Noire dans le gris du soir,
Dame souris trotte
Grise dans le noir.*

(VERLAINE).

Lamartine est très sensible aux reflets. M. Zyromsky a étudié ce trait du poète (1).

Nous ne faisons pas ici une étude de la sensation, nous n'avons donc pas à nous préoccuper du secours mutuel que les sensations se prêtent dans les synthèses de certaines perceptions. Ainsi le rôle des sensations tactiles dans la perception des formes sera-t-il négligé par nous. En tant qu'elles sont représentées visuellement, les images qui suggèrent des réalités spatiales et géométriques sont, pour nous, de simples images visuelles. Il suffit, d'ailleurs, de distinguer l'intention de l'auteur pour ne pas les classer arbitrairement. Dans ces vers de Mme de Noailles :

Le soleil de midi couché dans la luzerne
évoque une image visuelle,

Elle a marché longtemps dans la luzerne épaisse
une image tactile; de même :

Les feuillages mouvants...
une image visuelle,

Des feuilles molles et mouillées...
une image tactile. Il va de soi que les deux images peuvent être confondues.

Les poètes romantiques, et surtout les poètes parnassiens, ont attaché beaucoup d'importance à l'évocation des objets du monde extérieur. Voici des images visuelles qui offrent, respectivement, les qualités du *dessin* :

Scaramouche et Pulcinella
Qu'un mauvais dessein rassembla
Gesticulent, noirs sur la lune.

(VERLAINE).

(1) Ernest Zyromsky. *Lamartine poète lyrique*. Paris, Colin 1897. pp. 267-289.

de l'estampe :

*La nuit. La pluie. Un ciel blafard que déchiquette
De flèches et de tours à jour la silhouette
D'une ville gothique éteinte au lointain gris...*

(VERLAINE).

de la peinture :

*...L'eau,
Un bassin qu'assombrit le pin et le bouleau...
.....un cygne aux ailes blanches,
Le bercement des flots sous la chanson des branches,
Et le profond jardin rayonnant et fleuri...
On voit un grand palais comme au fond d'une gloire,
Un parc, de clairs viviers où les biches vont boire,
Et des paons étoilés sous les bûts chevelus...*

(HUGO).

Voici une aquarelle :

*Oh ! ces ribambelles
D'ombrelles !...
Sur ma fenêtre
Un fuchsia
A l'air paria
Se sent renaître...*

(LAFORGUE).

Certaines images précisent la ligne et le contour :

*...Une gondole avec sa proue
Faites en manche de violon.*

(GAUTIER).

dessinent même les formes fuyantes :

*Un tire-bouchon de fumée
Tournant son mince filet bleu...*

(GAUTIER).

font jaillir les volumes :

Et ses balcons en bourrelets..

(VERHAEREN)...

indiquent la position respective des objets :

Cette couronne de colonnes...

(HUGO).

Et par cinq gares étincelantes

Pentagonalement

A ses angles cardinaux

Eclater la cité comme une étoile...

(J. PORTAIL).

Les images visuelles peuvent régner tyranniquement et exclusivement, comme dans l'étonnant *Rêve parisien* de Baudelaire, miracle géométrique :

J'avais banni de ces spectacles

Le végétal irrégulier...

L'enivrante monotonie

Du métal, du marbre et de l'eau...

Et des cataractes pesantes,

Comme des rideaux de cristal,

Se suspendaient, éblouissantes,

A des murailles de métal...

Sous un tunnel de pierreries

Passer un océan dompté...

Nul astre, d'ailleurs, nuls vestiges

De soleil, même au bas du ciel,

Pour illuminer ces prodiges

Qui brillaient d'un feu personnel !

Et sur ces mouvantes merveilles

Planait (terrible nouveauté !

Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)

Un silence d'éternité.

Sur un mode plus doux, la forme, la couleur et l'éclairement se mêlent dans cette strophe de Verlaine :

*La fuite est verdâtre et rose
Des collines et des rampes,
Dans un demi-jour de lampes
Qui vient brouiller toute chose...*

26. — Les *images auditives* poétiques sont bien moins fréquentes qu'on se le figure communément. Signalons encore une confusion verbale. Celle dont il s'agit ici consiste à prendre l'une pour l'autre l'image proprement auditive évoquée par le poète (par exemple, le son d'une cloche ou le cri d'une locomotive) et la résonnance qu'ont en nous les sonorités du vers, c'est-à-dire, non une image, mais un ensemble de *sensations*. La sensation auditive du vers n'est pas plus une image auditive que le plaisir musical des mots n'est le Plaisir poétique. Sans doute, peuvent-ils heureusement coïncider, et, si l'on veut, se renforcer l'un l'autre. Ce qu'on appelle l'harmonie imitative a surtout d'agréables effets dans le cas privilégié où elle s'ajoute à une évocation auditive, car elle accentue le plaisir de l'image par le plaisir d'une sensation qui lui convient; c'est là qu'il y a pleinement « *interaction du sens et du son* (1) », puisque tous deux se rapportent à un même objet. Mais là plus qu'ailleurs, précisément, se recommande une discrétion de bon aloi. L'harmonie imitative doit se contenter de suggérer dans tous les ordres d'images; et spécialement en ce qui concerne les images auditives, elle devra aussi soigneusement éviter l'imitation servile du réel que la musique instrumentale la répétition exacte des bruits naturels. L'art évoque et ne reproduit

(1) H. Delacroix. Journal de Psychologie. 15 mai 1920. *Les sentiments esthétiques*, p. 420.

pas. — Par contre, une habile succession de sonorités ajoute au Plaisir poétique un plaisir esthétique délicat. — et même, dans une mesure à déterminer, un Plaisir poétique nouveau : exactement, dans la mesure où la musique verbale peut, par sa vertu propre, satisfaire nos désirs et leur procurer un Plaisir poétique par un jeu *supplémentaires* d'images, semblable à celui qu'éveille en nous la poésie d'une sonate de Beethoven, d'un tableau de Léonard, d'un paysage marin... (72). — Ainsi, dans ces vers de Hugo :

*De frais parfums sortaient des touffes d'asphodèles.
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala...*

Les images sont olfactives et baresthésiques, mais il s'y joint une succession mélodique composée de sensations auditives, dont certaines répétées constituent, par cela même, des allitérations. Par contre, c'est à des images auditives, à des évocations de bruits naturels, que le poète joint, dans les vers suivants, une musique de mots toute directe, toute faite de sensations :

*O le frêle et frais murmure !
Cela gazouille et sussure,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agilee expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.*

(VERLAINE).

Si l'on revient aux images auditives ordinaires, on en découvrira qui constituent des évocations de bruits et de sons, soit simples, soit associés :

*O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !*

(VERLAINE).

O Dieu ! le vent rugit comme un soufflet de forge !
(HUGO).

Le son du cor s'afflige vers les bois
(VERLAINE).

*Entends comme brame,
près des acacias,
en avril, la rame
viride du bois.*

(RIMBAUD).

Le piétinement sourd des légions en marche.
(HÉRÉDIA).

*...Les nuits, les jours, toujours,
Ronflent les continus battements sourds,
Dans les faubourgs,
Des fabriques et des usines symétriques.*
(VERHAEREN).

*Qu'il est pénible
Et monotone
Ce chant d'oiseau
Par un dimanche !*

(GEORGES CHENNEVIÈRE).

C'est évidemment parmi les images auditives qu'il faut ranger les évocations du silence. Les poètes parlent souvent de la vibration du silence. Qu'est-ce d'autre que l'audition réduite à l'audition de la vie organique personnelle ? Ils ont souvent exprimé sa qualité musicale. On le trouve associé aux images de toutes les catégories qui ne le contredisent pas, et mis en opposition avec des images auditives :

*Si tu veux nous nous aimerons
Avec tes lèvres sans le dire*

*Cette rose ne l'interromps
Qu'à verser un silence pire*

(MALLARMÉ).

L'odeur du silence est si vieille...

O. W. DE LUBICZ-MIŁOSZ

*...Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.*

(MALLARMÉ).

Le silence au vol de cygne...

*Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr...*

*Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme et visible réserve,
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme
O mon silence !... Edifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toît !*

(PAUL VALÉRY).

et enfin :

Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche.

(BAUDELAIRE).

27. — Les *images olfactives* sont moins nombreuses. Peu d'imaginations perçoivent intérieurement une odeur désignée. — On sait que les sensations olfactives revêtent des aspects variés : odeurs aromatiques, ambrosiaques, aliacées, fétides, vireuses, nauséuses... Les images d'odeurs sont généralement assez vagues, ou du moins leur évocation demeure-t-elle peu accentuée. On peut se représenter pourtant avec intensité des odeurs très particulières, mais attachées à des souvenirs importants. Il y a une odeur

d'herbe brûlée par le soleil d'août, une odeur de fermes normandes, une odeur de moisi de cave, l'odeur « *pension de famille* » dont parle Balzac... Il est vraisemblable que, dans le Plaisir poétique, on n'évoque que des odeurs agréables, ou jugées telles; sinon, elles interrompraient le plaisir. On ne pourrait lire l'admirable « *Charogne* » chantée par Baudelaire si l'image était aussi intense que la sensation ressentie :

*La puanteur était si forte que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.*

Une odeur peut suffire à évoquer un paysage :

L'odeur de mon pays était dans une pomme.

(Mme LUCIE DELARUE-MARDRUS).

L'œuvre de Baudelaire est la plus étonnante en richesse olfactive. Les images y sont d'une abondance et d'une variété extraordinaires. Il est sensible à tous les parfums. Contentons-nous de rappeler les deux pièces « *Parfums exotiques* » et « *La Chevelure* », où toute l'évocation, si superbement étendue, s'exhale d'une simple image olfactive.

*Quand les deux yeux fermés, en un soir chaud
[d'automne,*

*Je respire l'odeur de ton sein chaleureux
Je vois se dérouler des rivages heureux...*

Guidé par ton odeur vers de charmants climats...

*O toison moutonnant jusque sur l'encolure !
O boucles ! o parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !*

*La langoureuse Asie et la brûlante Afrique;
Tout un monde lointain, absent presque défunt,*

*Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.*

28. — Les images olfactives se mêlent parfois aux images gustatives. Mais il faut avouer que ces dernières paraissent peu propices au Plaisir poétique. Admettons que des gourmets aient pu se délecter lyriquement à l'audition des vers que Delille consacre au café :

*Il est une liqueur au poète plus chère
Qui manquait à Virgile et qu'adorait Voltaire.
C'est toi, divin café, dont l'aimable liqueur
Sans altérer la tête épanouit le cœur.
Aussi, quand mon palais est émoussé par l'âge,
Avec plaisir encor je goûte ton breuvage...*

Berchoux est le versificateur le plus culinaire de la littérature française. Dans sa *Gastronomie*, il multiplie éloquentement les images gustatives :

*Ah ! plutôt attaquez et savourez ces fruits
Qu'un art officieux en compote a réduits !...
Et que l'observateur de la belle nature
S'extasie en voyant des fleurs en confiture...*

Il semble que les images gustatives désagréables présentent, paradoxalement, avec plus de facilité, la qualité poétique : les goûts amers, acides, de goût de cendre, etc... Par contre, il est vrai, certaines saveurs agréables sont poétiquement évoquées : celle du miel, par exemple. Les breuvages sont plus intéressants. On se rappelle la symphonie alpestre que suggère à Guyau le bol de lait frais avalé dans la montagne ; il y avait mélange d'images gustatives et thermiques. Dans les vers qui suivent, les images gustatives sont employées comme termes de comparaison, comme images au sens poétique :

*L'horizon pèse dans tes mains
Comme un bol rempli jusqu'aux bords.
La mer, la terre mélangées
Arrivent ensemble à ta bouche.
Tu bois debout sans te pencher.
C'est une boisson mal liquide,
Une espèce de jus d'écorces.
Elle fait du bien à ton corps.
Tu bois.*

*Et Marseille n'est plus
Qu'un peu de lie amère au fond.*

(JULES ROMAINS).

29. — Les *images tactiles* sont tout à fait importantes. Elles sont souvent mêlées à d'autres catégories d'images : visuelles, gustatives, thermiques... La poésie moderne en fait un grand usage.

On s'est parfois demandé si la vue et l'ouïe pouvaient seules fournir une matière à l'art. Il est probable que la parfumerie et la cuisine ne sont que des embryons d'activités esthétiques. L'odorat et le goût sont trop pauvres, trop sujets à la fatigue, insuffisamment dégagés de l'affectivité, comme on l'a souvent dit, pour se prêter au jeu. L'orgue à bouche de Des Esseintes est plus monotone qu'il ne paraît. Nous connaissons, cependant, un mélomane avisé, qui prétend sentir, avec précision, les correspondances sensorielles de l'ouïe et du goût par le moyen des liqueurs... Quant au tact, dont il s'agit ici, il peut fournir des sensations nombreuses. On sait à quel point il est développé chez les aveugles. Le chef du futurisme, M. Marinetti, a essayé de créer un art du toucher : le tactilisme (1). Il prophétise que dans les « *théâtres prédisposés*

(1) Conférence faite à la Maison de l'Œuvre, le 14 janvier 1921

pour le tactilisme... les spectateurs assis appuieront les mains sur de longs rubans tactiles qui rouleront en produisant des harmonies de sensations tactiles, avec des rythmes et des vitesses différents. » M. Marinetti a lui-même réalisé une sorte de poème tactile, une « *table tactile abstraite ou suggestive* », intitulée « *Soudan-Paris* ». Elle « *contient dans sa partie SOUDAN des valeurs tactiles rudes, grasses, raboteuses, piquantes, brûlantes (étoffe spongieuse, éponge, papier de verre, laine, brosse, brosse de fer); dans sa partie MER des valeurs tactiles glissantes, métalliques, fraîches (papier d'étain); dans sa partie PARIS des valeurs tactiles moelleuses, très délicates, caressantes, chaudes et froides à la fois (soie, velours, plumes, houpes)* ». Cette ingénieuse expérience nous permet de sentir vivement l'intensité que peuvent marquer les images correspondantes.

Baudelaire était sensible aux images tactiles :

Viens mon beau chat sur mon cœur amoureux...

Lorsque mes doigts caressent à loisir

Ta tête et ton dos élastique

Et que ma main s'enivre du plaisir

De palper ton corps électrique.

Dans cet exemple, comme dans beaucoup d'autres, les images proprement tactiles sont mêlées non seulement, comme c'est le cas pour tous les genres d'images, de représentations différentes (visuelles, auditives, etc...), mais d'images correspondant à des sensations spécialisées par la psychologie du dernier siècle et jadis confondues dans le sens vague du toucher : sensations thermiques, bareshésiques, kinesthésiques.

... Le berger Hylas lui a mordu la main

D'un baiser plus cuisant que le dard de l'abeille

(Mme DE NOAILLES).

... *La douceur de sentir*
Ta tête aux lourds cheveux sur moi s'appesantir...
(SAMAIN).

Je me souviens. Je sens encore sous mes lèvres
Le grain de ta peau froide et qui semblait plus mince
Et plus proche de l'os.
Je sens encore sous mes doigts
Cette veine qui se gonflait
Dans le creux de la tempe gauche.
(GEORGES CHENNEVIÈRE).

30. — Les *images thermiques* sont assez nombreuses. Les poètes évoquent souvent la température spéciale des saisons, du soir, de l'aube, du plein midi, des pays tropicaux, des régions brumeuses, la tiédeur des chambres, la fraîcheur des cours d'eau, de la brise, le froid d'un métal... Il n'y a guère d'images thermiques isolées, sans association avec des images tactiles, baresthésiques, etc...
Que les soleils sont beaux par les chaudes soirées !...
(BAUDELAIRE).

Le vent froid de la nuit...
(LECONTE de LISLE).

C'est la fraîcheur des voûtes,
Ou du pavé mouillé...
(GEORGES CHENNEVIÈRE).

Mourir dans la buée ardente de l'été...
Mourir, baignant ses mains aux fraîcheurs du feuillage
(MME DE NOAILLES).

... *La carrière...*
Corrodée par le feu des neiges...
(J. PORTAIL).

Il n'est pas douteux que les images thermiques soient plus vivement perçues, surtout celles qui sont agréables, lorsque la réalité extérieure leur ajoute la sensation correspondante. Par un soir tiède, on sent mieux des vers qui l'évoquent. Dans cette alliance curieuse, qui n'est pas sans ressemblance avec le concours des images auditives et de la sensation auditive du poème (26), se mêlent l'image et la sensation de même catégorie. On pourrait élargir la question, et considérer comme un fait psychologique important l'habitude qu'ont beaucoup d'amateurs pour goûter certains vers de se placer dans les conditions extérieures les plus favorables (thermiques et autres... visuelles, par une disposition des objets, auditives, par la recherche ou du silence ou d'un brouhaha de foule équivalent, etc...) On sait que les auteurs, encore plus que les amateurs, manifestent fréquemment le besoin, exigent même la création d'une mise en scène spéciale (Wagner, Musset, Lamartine, etc...) Il n'est pas douteux que la satisfaction physiologique qui en résulte soit propice au pur jeu des images où va s'affirmer une satisfaction autrement profonde (36), mais qui ne pourrait s'organiser sans la première. En réalité, la recherche de la première manifeste le souci d'une neutralité extérieure favorable au libre déploiement des images. La moindre *sensation* un peu trop intense est capable de déranger fortement le jeu, comme le jeu des enfants est arrêté par la cloche de l'école. C'est le signal de la vie pratique à la vie poétique.

Pour ressentir vivement les images thermiques sans le concours des sensations correspondantes, il faut une imagination et une sensibilité très développées.

31. — Grâce à l'évocation de certains phénomènes météorologiques fréquents, les *images baresthésiques* occupent

une place relativement assez riche dans le Plaisir poétique :

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala...
(HUGO).

Et le vent qui te baise aux yeux.
(PAUL FIERENS).

L'arbre tient bon, le roseau plie.
Le vent redouble ses efforts...

(LA FONTAINE).

32. — Les *images kinesthésiques* proprement dites sont très rarement senties. Qui ressent fortement à la lecture d'un poème les images évoquées de contraction et de détente musculaire ? Est-il beaucoup de lecteurs pour s'imaginer autrement que par une transposition visuelle la chute interminable de Satan dans le poème de Hugo, le vol des hirondelles de Gautier, le saut du clown de Banville ? Peut-être l'émotion nous permettrait-elle de ressentir plus facilement, dans la poésie dramatique, certains mouvements intérieurs, la sensation du déchirement, celle de la dilatation du cœur :

« *Le délire ! mon pouls, comme le vôtre, bat tranquillement sa mesure et ne chante pas une moins bonne musique... — O Hamlet ! tu as brisé mon cœur en deux... — Ces sanglots ont une cause ; ces profonds soulèvements de votre cœur, il faut les expliquer... »*

(SHAKESPEARE).

Il est probable que la poésie moderne, qui explore la sensation dans des directions peu fréquentées, recherchera les images kinesthésiques, comme elle a recherché les images neuves des sens inférieurs :

Je descends l'herbe ; puis d'un pas
Je me donne selon mon poids

Dans le milieu du plancher chaud.

(PIERRE-JEAN JOUVE).

Des chocs profonds

Secouent

La tête et les

Entrailles.

(JULES ROMAINS).

Si les images kinesthésiques apparaissent dans la conscience, elles manifestent une tendance au mouvement très remarquable. Dues à une fanfare militaire, elles font marcher au pas. Un homme qui veut expliquer un mouvement l'exécute.

Il ne faut pas confondre images kinesthésiques et *images motrices*. Il y a, en effet, des images motrices qui sont évoquées indirectement, et, la plupart du temps, par la vue. Hugo est plein d'*images visuelles-motrices* :

Ils foudroyaient le crime, ils souffletaient le vice;

On voyait le vol fuir, l'imposture hésiter...

...Un de ces bras

Sortait de l'ombre...

Ils erraient dans la nuit ainsi que des lumières...

Il y a aussi des *images auditives-motrices* :

Le tambour roule avec un faste oriental...

On entendait le bruit des décharges semblable

A des écroulements énormes...

(HUGO).

33. — Les images cœnesthésiques ne sont guère évoquées; sans doute se confondraient-elles presque avec la sensation. Les exemples en sont des plus rares en poésie. Les impressions de bien-être et de mal-être dues à l'état de l'organisme sont cependant indiquées parfois, malgré qu'elles soient peu suggestives, moins pour l'évocation

lyrique que pour renseigner pittoresquement l'auditeur sur un personnage. C'est le cas dans les vers suivants où il s'agit d'un phénomène bien déterminé : la digestion.

Le Général : Pardonnez-moi ce détail...

Un mal d'estomac ancien

Me laissant quelque répit

J'éprouvais à digérer

Une ample béatitude.

(JULES ROMAINS).

Nous avons néanmoins des raisons de croire que la cœnesthésie est un domaine poétique qui n'est pas à dédaigner.

34. — Il convient d'ajouter aux images sensorielles proprement dites deux catégories d'images qui ne correspondent à aucun sens spécialisé, et qu'il est impossible de ramener à une combinaison d'images. Ces images méritent d'être ajoutées aux images sensorielles parce qu'elles concernent, comme ces dernières, des évocations de sensations et de perceptions, et parce qu'elles sont simples pour l'esprit qui se les représente. Les unes sont des images d'espace, qu'on pourrait appeler *images spatiales*; les autres des images de durée, qu'on pourrait appeler *images temporelles*.

Les *images spatiales* ne doivent pas être confondues avec les images qui évoquent certaines réalités extérieures, lesquelles, comme telles, s'inscrivent nécessairement dans l'espace. Une image spatiale n'est ni une image visuelle de forme, de contour, de volume ou de couleur, ni une image tactile, ni une image kinesthésique. Il faut bien se garder de considérer l'image spatiale comme une synthèse analogue à la perception de l'espace, comme une combinaison des données sensorielles avec lesquelles l'esprit construit l'espace réel. L'image spatiale est simple; si nous

la recherchons dans le Plaisir poétique, nous devons donc la distinguer des *images sensorielles dans l'espace*, qui ne sont pas l'*image de l'espace*. Celle-ci a une pureté qui la rapproche déjà de l'image de la pure durée. On reconnaîtra l'image spatiale proprement dite à ce que, sans évocation ou en dehors de l'évocation d'objets à trois dimensions qui s'inscrivent dans l'espace, elle nous communiquera le *sentiment immédiat de l'espace*. Cette intuition spatiale semble avoir été pressentie par quelques poètes modernes : succédant à une époque de lyrisme magnifique mais souvent extérieur, ils manifestent le souci d'un contact plus pressant avec le réel :

Et l'espace, plaie entre moi et ce qui part ?

(GEORGES CHENNEVIÈRE).

Ne te semble-t-il pas que la table est petite.

Ce soir, entre nous deux ?

Plus petite qu'hier et que les autres jours ?

Qu'est-elle devenue, la douce immensité

Qui est parfois entre nous deux,

Et qui tente comme un pays à conquérir ?

Tu te rappelles cette façon d'être loin ?

Alors chaque regard a l'élan d'un voyage.

Et l'on sent dans l'amour une trace d'exil.

Quelque chose est absent qui était entre nous.

L'espace merveilleux a fui comme un oiseau :

Tes yeux levés en vain cherchent où le reprendre.

(JULES ROMAINS).

Je m'asseyais à la terrasse

D'un petit café de la Butte.

Le monde ne m'inquiétait plus.

J'étais certain de ses limites.

*Je le prenais avec ma main,
Par sa rondeur, comme le verre;
Je le buvais comme le vin.
L'espace était surnaturel;
L'espace était hostie.*

*Une âme,
Le recevait par communion
Tout entier dans une parcelle.*

(JULES ROMAINS).

Les *images temporelles* touchent à la plus profonde intériorité. Les poètes qui ont chanté la vie de l'âme ont tous eu quelque sentiment de la durée psychologique, de la réalité vivante et continue dont nous avons une si intense certitude sans qu'elle soit l'objet d'aucune perception externe. L'écoulement du temps a servi de thème à un nombre incalculable de poèmes :

*...Le temps s'en va, Madame,
Las le temps, non ! mais nous, nous en allons !*

(RONSARD).

Mais où sont les neiges d'antan ?

(VILLON).

O Temps ! suspendu ton vol ?

(LAMARTINE).

*Le temps est court qui va de la vigne au pressoir,
De l'aube au jour qui baisse.*

(MME DE NOAILLES).

Il est inutile de rappeler mille exemples connus d'images des divers moments du temps. Mais il est peut-être plus fécond de rechercher dans la poésie moderne un sentiment du temps moins extérieur, moins *spatial*, selon Bergson, plus immédiat et plus interne, plus fidèle et souple interprète de la succession vivante de l'âme.

*Chaque instant de ce jour
Est présent tout entier...*

*...Le passé qui nous suit
Est moins long que le train.*

(JULES ROMAINS).

*Midi dure dans les auberges.
Ici midi n'est déjà plus.
Je n'ai pu seulement goûter
Sa plénitude sans durée
Dont le souvenir me consume.*

(GEORGES CHENNEVIÈRE).

*Je n'ai d'éternité que celle qui me suit
Et je suis étranger à l'autre qui me hante.*

(GEORGES CHENNEVIÈRE).

*Le temps sommeille au fond de l'être
Et les instants montent en bulles.*

(GEORGES CHENNEVIÈRE).

*Le temps coule avec largesse,
Et cependant rien ne dure.
Il s'évapore à mesure
Comme l'eau d'un arrosoir
Sur une route d'été...*

*Saison buveuse d'instant,
Je m'abandonne à tes souffles !
Le règne viendra trop tôt
De l'hiver plein de mémoire.*

(JULES ROMAINS).

*Je dors enroulé dans un temps
Tout tirillé, tout distendu.
Il y a mainte déchirure;
Et par endroit, une minute*

Qui se boursoufle énormément.

(JULES ROMAINS).

35. — Faut-il dresser une classification psychologique des images sensorielles ? La tentative est d'un intérêt très relatif. Toute classification serait précaire, et risquerait d'être fausse pour chaque individu pris à part. Toutefois, on peut affirmer que les images visuelles sont les plus généralement et intensément ressenties. Dans l'ensemble des images, elles sont les plus nombreuses. Elles constituent, avec les images auditives, les représentations qui ont le plus de chances d'être nettement évoquées. D'autre part, il n'est pas sûr que ces images auditives soient plus nombreuses que les images tactiles. Les images olfactives viendraient ensuite, avec les images thermiques et barés-thésiques. Enfin, les images kinesthésiques, — les images gustatives, — les images cœnesthésiques. Les images motrices, rares à l'état pur, sont nombreuses sous la forme visuelle.

36. — Déterminer quelles sont les images les plus propres à provoquer le Plaisir poétique est surtout un problème de technique esthétique. Dans la réalité, toutes les images sont, par elles-mêmes, indifférentes. Elles ont toutes un pouvoir latent. C'est le talent du poète qui leur donnera la qualité poétique. C'est-à-dire que le poète nous offrira des groupes d'images, et dans la mesure où ceux-ci s'inséreront dans notre rêverie, ils mériteront, à nos yeux, d'être appelés poétiques. Si le poète plus que tout autre artiste et que tout autre écrivain réussit à éveiller l'émotion poétique, — sans qu'il y faille pourtant voir un pouvoir nécessaire ni pour lui ni pour le rêveur, — c'est parce qu'il sait mieux que tout autre le sens, le mouvement et l'intention de nos secrets les plus profonds (73).

Il se peut faire qu'une image inférieure soit plus poétique qu'une image supérieure, une image olfactive qu'une image visuelle. Les images inférieures, quand elles sont senties, ont peut-être même une tendance à mieux s'affirmer, étant originales du seul fait de leur rareté numérique. Mais, d'une manière générale, toutes les images sont également propres, par elles-mêmes, à provoquer le Plaisir poétique. Seulement, la constitution mentale de la plupart des rêveurs et la supériorité numérique des images visuelles assurent à celles-ci l'évocation poétique la plus intense. Un poème peut se passer des autres espèces d'images; il n'y a guère de Plaisir poétique sans images visuelles.

CHAPITRE VII

INTERACTION ET COMBINAISON DES IMAGES SENSORIELLES

37. — Les images sensorielles sont les éléments du Plaisir poétique, mais on ne les rencontre jamais à l'état d'isolement. Elles agissent et réagissent les unes sur les autres, et forment des combinaisons. Ces réactions et ces combinaisons ont une individualité remarquable. Elles sont valables pour tel rêveur, non pour tel autre, et ne le sont pas toujours de la même façon. Fugaces, précaires et provisoires si on les envisage en elles-mêmes, elles demeurent dans un étroit rapport avec le sujet profond. Leur existence et leurs modalités sont déterminées par un facteur psychologique intime et puissant. Il en résulte qu'à les considérer extérieurement, d'une manière descriptive et, pour ainsi dire, géographique, elles offrent une telle variété qu'on ne saurait les épuiser. On se bornera à examiner les espèces les plus intéressantes.

38. — Une première opération où s'affirme nettement la personnalité du lecteur ou de l'auditeur est celle que nous proposons d'appeler la *transposition des images*. Par impuissance à se représenter une image d'un certain ordre, on évoque une image d'un autre ordre. On imagine un substitut. C'est ainsi qu'un pur visuel transforme les images auditives en images visuelles. Lamartine parle-t-il du son de l'Angélus, le lecteur visuel ne l'entend pas, mais

il imagine la cloche, le clocher, l'église... : il peut voir le mouvement de la cloche. Il n'est pas rare de rencontrer des gens chez qui l'évocation est toujours visuelle, même s'il n'y a pas lieu. Le cas du pur auditif qui transforme en images auditives les autres images est extrêmement rare : et, d'ailleurs, la transposition n'est pas toujours possible. Il est certain qu'il subsiste toujours dans la rêverie des images visuelles. Seuls, peut-être, certains aveugles-nés, musiciens par tempérament, arrivent-ils à une transposition auditive générale ?

La transposition peut n'être qu'un phénomène secondaire, et surajouté : pour reprendre l'exemple de l'An-gélus, l'image auditive est perçue et il s'y joint une image visuelle de la cloche.

On peut se demander à quel point nous trahissons les intentions du poète. Celui-ci ne nous demande que d'évoquer les images qu'il a fixées dans son œuvre. Mais l'imagination est capricieuse, ou, du moins, elle le paraît. Il advient donc que notre représentation du contenu d'un poème s'opère par des images assez différentes de celles que l'auteur a voulu nous suggérer. Il faut y ajouter la masse énorme d'images secondaires, inutiles à la stricte représentation, à son économie, sinon au Plaisir poétique, et qui se développent et s'organisent autour du sujet. Il serait intéressant de savoir dans quel sens s'opère généralement cette transposition des images. C'est un phénomène tout individuel, mais, étant donné que le type visuel est le plus répandu, et que l'image visuelle sert communément de symbole aux autres représentations dans la vie psychologique ordinaire, si l'on se rappelle, de plus, que la visualisation existe chez presque tous les sujets à quelque degré, on ne doutera pas que la plupart des images se trouvent, dans le Plaisir poétique, transposées en images

visuelles. Il va sans dire que cette transposition est la plupart du temps spontanée. Elle est, d'ailleurs, facultative et présuppose généralement une imagination affinée. Il arrive souvent que le mot seul soit perçu.

39. — La transposition des images peut se faire par séries. Par exemple, dans la strophe suivante, le lecteur visualisera d'un coup les images auditives :

*Il veut entendre un pas dans l'ombre,
Un meuble qui craque, une voix,
Un roulement rieur de bille
Qui va se perdre sous l'armoire.*

(JULES ROMAINS).

40. — La transposition peut-être multiple, mais dans ce cas l'image primitive est presque toujours perçue. Appelons ce phénomène : *évocation multiple par image simple*. Dans ce vers de Verlaine :

Les roses étaient toutes rouges

l'image primaire est visuelle, mais mon imagination y peut joindre une image olfactive et une image tactile : odeur fragrante et douceur de contact. Ces images multiples s'associent étroitement avec l'image primaire. Elles forment un complexe sensoriel bien uni; le groupement atteint globalement la conscience; seul, un effort d'analyse y décèle les éléments fondus dans l'unité de l'évocation, mais ils ne sont pas plus séparables, en fait, que les sensations et les images dans l'acte de la perception. Ici, la perception poétique opère, non sur une réalité sensible, mais sur une virtualité.

41. — L'évocation multiple par image simple est déjà un phénomène de combinaison. C'est le plus élémentaire. L'image isolée, en effet, n'existe pas. Il n'y a que des combinaisons. Elles intègrent des éléments, ou des groupes

et des ensembles de plus en plus vastes. Le poème est la combinaison totale.

La combinaison n'est pas la simple association. Elle n'en a pas la passivité. L'association se déroule dans la rêverie simple qui n'exige aucune participation profonde de l'âme; celle-ci se laisse aller au courant hasardeux et sans unité harmonique, sans tonalité affective dominante. La combinaison est le produit de la rêverie poétique, dans laquelle un esprit vivant organise un plaisir de jeu. La rêverie poétique n'est pas une juxtaposition d'éléments, ni le fruit de séries d'associations *ouvertes*, au sens où l'entend M. Braunschvig. Le Plaisir poétique est un système où rien n'est perdu; et la fin de la rêverie est riche de toutes les impressions antérieures, elles y sont même encore présentes, elles jouent dans le jeu: elles y sont, un peu à la façon dont, selon M. Bergson, l'instant présent est lourd de tout notre passé.

Après la combinaison toute spontanée des éléments multiples jaillis d'une image commune, il est une combinaison qui présente une apparence inverse. C'est celle qui réunit en une évocation d'ensemble les divers éléments fixés par le poète. C'est la création synthétique d'une unité au moyen d'images multiples. Il y a, par exemple, *évocation synthétique* dans cette strophe de Verlaine, où les images visuelles, auditives, tactiles et olfactives s'unissent étroitement pour suggérer un ensemble :

*Le piano que baise une main frêle
Luit dans le soir rose et gris vaguement,
Tandis qu'avec un très léger bruit d'aile
Un air bien vieux, bien faible et bien charmant
Rôle discret, épeuré quasiment,
Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle*

On trouvera une synthèse curieuse de presque toutes les

catégories d'images (visuelles, auditives, olfactives, tactiles, thermiques, barsthésiques) au début du *Sacre de la Femme* de Hugo (*Légende des Siècles*) pour l'évocation des premiers jours du monde.

Naturellement, l'évocation multiple par image simple peut se surajouter à l'évocation synthétique par images multiples. Ainsi dans le poème de Verlaine cité plus haut, le *piano* peut évoquer des images auditives plus nombreuses et plus précises que celles qui sont indiquées. Le mot « *Elle* » qui termine la strophe autorise tous les caprices de l'imagination. Ajoutons qu'à une image peut se joindre une image du même ordre qui la précise ou la complète : « *le piano luit...* » est une image visuelle qui concerne surtout l'éclairement ; j'y puis ajouter telle image visuelle chromatique (bois brun, touches d'ivoire et d'ébène), telle image de contour...

42. — L'évocation synthétique a lieu chaque fois qu'un groupe d'images est perçu spontanément comme constituant un ensemble. On voit donc que l'étendue de ces synthèses peut-être très inégale : un hémistiche, un poème entier.

Les évocations synthétiques sont des combinaisons plus ou moins vastes, mais élémentaires. Elles sont destinées à se grouper dans des organisations supérieures. Ces combinaisons importantes sont d'une grande variété. On conçoit la richesse des disponibilités de groupement dont jouit le poète. Il suffit, pour s'en convaincre, de disséquer un grand poème de Hugo, et de retrouver, par une analyse poétique adroite, les systèmes d'images intégrés dans la symphonie totale. Un exemple plus facile nous serait offert par le poète qui décrit successivement les diverses parties d'un paysage ; l'esprit combine ces groupes dans une impression générale.

Il arrive qu'intentionnellement le poète ne fixe que som-

mairement les groupes, ou même qu'il ne les indique pas tous... (L'analyse poétique demande des amateurs plus exercés). Ce procédé est devenu courant dans la poésie moderne, depuis les Symbolistes. La liberté qu'il laisse au rêve est une puissance d'évocation. Quelques jalons nécessaires guident la suggestion. On ne décrit plus. — Il ne faut pas confondre ce procédé qui enveloppe l'ensemble par le détail habilement choisi, par le détail qui est le signe de tout un groupe d'images, son symbole vivant, avec le procédé de simplification qui raréfie les éléments comme dans un dessin aux contours nets. Le premier procédé est symbolique, le second est schématique. Appelons le premier : *évocation symbolique*.

*Et s'il veut savoir pourquoi
La salle est déserte ?
— Montrez-lui la lampe éteinte
Et la porte ouverte.*

(MAETERLINCK).

et le second : *évocation schématique* :

*Connaissez-vous sur la colline
Qui joint Montlignon à Saint-Leu,
Une terrasse qui s'incline
Entre un bois sombre et le ciel bleu ?*

(HUGO).

Evocation symbolique et *évocation schématique* s'opposent à ce qu'il faut appeler *évocation descriptive*. Sans doute, toute poésie est-elle, en un sens, symbolique et schématique, puisqu'elle choisit un certain nombre d'images pour provoquer l'évocation. Le langage est un système d'abstractions. Mais, chez certains poètes, les éléments sont si nombreux qu'ils semblent vouloir répéter la réalité. C'est le cas des versificateurs glacés du dix-huitième siècle

quand ils peignent les plaisirs de la campagne ou les règles du jeu de tric-trac. Ils ne laissent pas de place au rêve.

— Il y a aussi certains écrivains en vers qui manifestent une sorte de génie par leur habitude infaillible de mettre en relief le détail sans intérêt et de négliger l'aspect révélateur ; ils ont leur façon d'abstraire. — Les Romantiques mettaient l'accent sur des images pittoresques. Ils sont hauts en couleurs. Mais comme ils peignent des décors luxueux, ils accumulent les détails choisis... Ils se sont souvent complu dans une nature anecdotique. — Les Symbolistes qui ne se sont pas contentés d'être des Romantiques plus brumeux ou plus maniérés ont réussi à se placer d'emblée au cœur de l'émotion. C'est elle qu'ils veulent éveiller par leurs incantations. Ils réduisent le décor au minimum. Un rien suffit à l'évoquer. — A l'égard de ces trois manières nous réagissons diversement ; la première nous lasse, la seconde nous flatte, la troisième nous séduit. Enfin, il semble qu'on puisse déceler chez quelques poètes modernes des intentions nouvelles. Le Symbolisme ne leur paraît pas assez direct. Ces fils de Rimbaud ont voulu introduire dans la poésie française « *l'expression immédiate* ». Ils désirent un contact pressant, naïf, spontané, simple, avec la réalité. Ils cherchent à saisir des rapports profonds et nouveaux dans le cœur des choses. Leur manière, quand elle est proprement elle-même, ressemble assez à une fulguration. Il y a là quelque chose de surprenant, si l'on songe que, dans une telle poésie, *l'image sensorielle se confond avec l'image poétique* :

*Une cloche sonnant sept heures
Compte les pas de mon troupeau....*

*Il y a des hameaux perdus
Qui sonnent entre deux montagnes
Afin qu'on ne les oublie pas....*

*J'allume un feu de fagots.
La cheminée est si grande
Qu'elle mène à l'autre monde....*

*Paris a-t-il des murs
Capables de tenir
Contre ce vent si frêle
Que la mer a suivi ?*

(JULES ROMAINS).

*Et le matin est si net
Qu'on voit battre à petits coups
Sous un voile de sommeil
Le cœur délicat du monde....
Tu ne sais pas que c'est dimanche ?
A travers un vol de colombes
Sonne la messe de dix heures....*

*Mais lève les yeux, considère
Le tendre faite des maisons
Caressé par un ciel d'avril
Et par un chant de remorqueur...*

(GEORGES CHENNEVIÈRE).

L'image construit une réalité essentielle en soudant étroitement des images jusqu'alors étrangères. Cette intuition originale se trouvait chez Mallarmé, et déjà chez Rimbaud ; dans *Autre éventail* de Mallarmé, par exemple :

*Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement*

dans maints poèmes de Rimbaud :

*Viens, les vins vont aux plages
Et les flots par millions !
Vois le Bitter sauvage*

*Rouler du haut des monts !
Gagnons, pèlerins sages,
L'Absinthe aux verts piliers...*

*Peut-être un soir m'attend
Où je boirai tranquille
En quelque vieille Ville
Et mourrai plus content...*

Cette évocation directe, immédiate, pourrait s'appeler *l'évocation intuitive*.

43. — Il faut dire quelques mots des réactions désignées ordinairement du nom d'*associations verbo-sensitives*. On ne s'est guère occupé, en critique littéraire, que des associations verbo-visuelles. Voici comment, dans *Le Génie littéraire*, les Drs A. Rémond et Paul Voivenel présentent les associations verbo-sensitives : «... Si nous envisageons, par exemple, le centre auditif, chez ceux qui, par l'étude de l'harmonie verbale et la recherche de la forme littéraire, sont arrivés à faire rendre à l'assemblage des mots le maximum d'effet sentimental, ou, si l'on veut, musical (nous voulons dire chez les poètes), nous sommes obligés d'admettre que, chez eux l'éducation de ce centre l'a développé au maximum. Toutes les vibrations transmises par ce centre posséderont donc une tonalité d'une intensité particulière. D'autre part, les voies d'association de ce centre auditif avec les centres olfactif, gustatif, tactile, sont connues et leur existence ne peut être mise en doute. L'onde provenant du centre auditif les parcourra donc avec une intensité d'autant plus grande que ce centre sera plus développé; il en résultera chez les autres un ébranlement secondaire auquel ils ne sauront résister, puisque leur inertie ne sera pas suffisante pour s'opposer à cette excitation venue d'un groupement mieux organisé. C'est

ainsi que le rythme, l'association poétique de syllabes, certaines lettres, arriveront dans le champ de la conscience, chez les individus particulièrement doués au point de vue auditif, accompagnés d'une série d'images secondaires dont elles auront sollicité la production par leur puissance même. On aura donc des phénomènes d'audition colorée, olfactive, gustative, auxquels viennent s'ajouter les phénomènes cénesthésiques, ce quelque chose qui se sent à la peau et auquel les anciens avaient donné le nom d' « horreur sacrée (1) ». Ces phénomènes sont beaucoup plus rares qu'on ne croit. Ils sont, d'ailleurs, tellement liés à la personnalité qu'ils varient extraordinairement d'un individu à l'autre. Les cas les plus fréquents se rapportent à l'audition colorée. On sait que pour Rimbaud A était noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Nous connaissons une personne douée d'une excellente mémoire visuelle qui perçoit nettement, et sans ambiguïté : A blanc, É doré jaune, I rouge vif, O noir, OU roux, AN gris, IN jaune orangé, ON marron ; U n'est pas perçu nettement ; E simple et neutre « donne de l'ombre » ; I dans une diphtongue donne un pointillé rouge sur un fond de la couleur de la lettre associé (miauler : pointillé rouge sur fond noir + jaune doré). Les mots sont perçus vaguement comme des bandes colorées :

Sapho	=	Blanc	Noir	
Salambo	=	Blanc	Gris	Noir
Cataracte	=	Blanc		

(1) Dr A. Rémond et P. Voivenel. *Le Génie littéraire*. Alcan 1912. Ch. 5, pp. 68 et seq.

Il y a prédilection pour les mots contenant les voyelles A, AN, O : blanc, gris, noir. Les consonnes indiquent des mouvements. — Une autre personne perçoit plus confusément : A sombre, I blanc incolore, É couleur tendre, pâle; O jaune d'or, rouge; U vert bleu. — Une autre écrit naïvement, nous permettant de constater l'interaction, si fréquente en cette matière, du sens et du son : « *Certaines lettres, certains mots paraissent avoir une couleur, SOUVENT CELLE DE L'OBJET QU'ILS DÉSIGNENT. Le mot Waterloo et le mot Napoléon me semblent majestueux surtout aux deux premières syllabes (?) Aux dernières il semble que l'on voit l'empire s'écrouler (?) L'évoque en moi quelque chose de flottant comme un drapeau, et cette lettre me paraît bleue; le R jaune.* » On voit combien il faut être circonspect. Ici les apparences et la réalité ne présentent presque pas de différence.

La double échelle de correspondances établies par René Ghil dans son « *Traité du Verbe* » est restée fameuse sous le nom d'*instrumentation verbale*. En voici une, assez analogue, établie pour son usage, par un mélomane avisé, sans qu'il ait eu connaissance du *Sonnet des Voyelles*, ni de l'opuscule de René Ghil :

Double échelle d'associa- tions verbo- visuelles- auditives dressée d'après M. P.	A : bleu	{	a, léger	violons et flûtes dans l'aigu
			â, sombre	
			profond	orgue.
	E : blanc		harpe.	
	I : rouge		trompettes, cuivres	dans l'aigu.
	O : jaune d'or		cuivres dans le médium et	dans le grave.
	U : orangé		flûtes, violons, dans le mé-	dium et dans le grave.
	EU : gris		basson dans le médium.	
	OU : noir		clarinette, basse, basson,	contre- basse, dans le grave
	VOYELLES	{	mêmes sonorités que les vo-	
	NASALÉS	{	yelles d'origine, mais voi-	
			lées. Par ex. : ON, cors	
			d'harmonie avec pavillon	
			bouché.	

— Nous ne connaissons pas de cas caractérisés d'associations gustatives (R et S auraient, nous dit quelqu'un, une saveur douce). Les images olfactives sont encore plus indéterminées.

Ces phénomènes ne sont pas niables. Mais nombre d'entre eux sont sujets à caution. Bien des gens confondent, de bonne foi, par défaut d'analyse et de critique, le phénomène réel d'association verbo-sensitive et l'image particulière suggérée par le sens du texte : ils transfèrent naïvement l'image au mot. Par exemple, dans le mot *fanfare*, A devient jaune parce qu'ils pensent aux cuivres des clairons. — Les appréciations sont moins suspectes quand elles demeurent purement auditives. A peut sembler éclatant. Mais il est certain que la valeur auditive des syllabes

est mieux établie que celle des lettres considérées isolément. L'influence des consonnes est capitale. Dans sa *Phonologie esthétique de la langue française*, J.-E. Blondel trouve « le R, fauve; le L, cristallin, transparent, limpide; le N corné, sombre, simplement translucide; le M, d'une blancheur d'ivoire. Le J résonne gravement; le G bruyamment; le D avec une sonorité dure et sèche. Le B est argentin, éclatant; le V incisif; le Z acéré. Le H est boueux; le Q gélatineux, presque gluant; le T aride; le P, sec aussi, mais avec plus de douceur; le F, poudreux; le S glacial et désagréable (1) ». Le sens ajoute toujours au son une valeur essentielle.

44. — Les associations verbo-sensitives ne font que se superposer à l'image sensorielle. Elles ne sont d'ailleurs pas les seuls éléments expressifs, ni les plus importants, qui accompagnent le vers. Le groupement des mots et des syllabes, les allitérations vocaliques et consonantiques sont beaucoup plus remarquables, et présentent l'incontestable avantage d'être toujours sentis, même inconsciemment, et d'une manière uniforme et stable (2).

Quant au rythme, c'est un élément expressif souvent incomparable. Son harmonie est, à vrai dire, expressive par le détail. Dans son ensemble, elle unifie étroitement le poème. Elle l'enveloppe d'une musique dont la vertu est telle qu'elle prête inlassablement un semblant de valeur à des œuvres médiocres. Il est vraisemblable que le rythme agit sur l'organisme par sa régularité; il crée une dispo-

(1) J. E. Blondel. Ouvrage cité, Paris, Guillaumin, 1897, p. 20.

(2) Pour une étude *esthétique* des moyens d'expression du vers, il est indispensable de recourir au remarquable ouvrage de Maurice Grammont : *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris, Champion, 1913, 2^{me} éd. refondue et augmentée.

sition favorable à la suggestion des images. Si l'on excepte les effets de surprise qu'il obtient par ses coupes, ses brisures, ses rejets..., le rythme, dans sa régularité générale, nous paraît occuper l'attention grossière du rêveur, de façon à laisser libre son attention véritable, l'attention interne toute au jeu des images. — un peu comme lorsque nous prêtons une attention meilleure, si nous sommes occupés matériellement à une besogne facile que nous accomplissons avec un soin à la fois distrait et ponctuel.

CHAPITRE VIII

POÉTISATION ET DÉPOÉTISATION DES IMAGES

45. — Nous avons déjà dit à quel point le Plaisir poétique était variable. Tel poème, qui émeut l'un, laisse l'autre insensible. Tel poème qui m'a plu à quinze ans m'est devenu insupportable à vingt. Les images subissent donc une poétisation et une dépoétisation. Leur qualité poétique n'est jamais parfaitement stable.

Il y a néanmoins certaines images qui résistent mieux que d'autres, et qui sont de fidèles compagnons de notre vie intérieure. Elles ne se fanent pas. Cette pérennité est pleine d'enseignement.

D'autre part, il y a des images qui, non seulement demeurent poétiques pour l'individu en particulier, mais s'imposent à un groupe plus ou moins important d'amateurs. La question n'est pas de savoir — elle est sociologique — si la valeur des images ne leur est pas conférée par l'accueil même d'un public ; au reste, il s'agirait plutôt de valeur esthétique, s'il est vrai qu'il ne saurait y avoir de beauté sans un facteur social, s'il est vrai que la beauté est un produit de la culture, de la civilisation ; mais la valeur *poétique* de l'image est beaucoup plus dégagée des notions sociologiques : c'est proprement une qualité subjective qui ne dépend que du sentiment le plus individuel... Quoi qu'il en soit, l'approbation, si générale qu'elle puisse

être, n'est jamais universelle. Le groupe qui applaudit la qualité poétique de telle image de Hugo est relativement très restreint. Nombre d'amateurs vulgaires l'ignorent, mais connaissent d'autres images... Le Plaisir poétique se rencontre dans tous les milieux. Et, psychologiquement, on n'a pas le droit de négliger la foule des hommes sans culture qui éprouvent de véritables émotions poétiques, pour des causes souvent contestables. Si l'on veut examiner la poétisation et la dépoétisation des images, il y a lieu de considérer plusieurs milieux.

Il semble que chez les gens sans culture, par suite de l'absence de critique, l'imagination poétique soit relativement stable. La midinette reste fidèle à la chanson qui l'a émue; la chanson en devient même « *tabou* ». Les vieillards ressassent les romances de leur jeunesse. Une indulgence universelle accueille les productions qui viennent au contact de la foule. Celle-ci prend son rêve partout où elle le trouve. Le chef-d'œuvre, si son apparence est suffisamment claire, est absorbé au même titre que le roman-feuilleton. Mais le chef-d'œuvre est rarement présenté à la foule. Il va sans dire qu'elle rejette tout ce qui lui présente un aspect difficile. Elle n'a pas appris à gagner son plaisir par l'effort. Si elle préfère le cinématographe, c'est parce que le rêve éprouve une incomparable facilité au déroulement continu des images visuelles. La foule ne cherche pas à perfectionner son plaisir, mais à le faciliter. Elle demeure donc fidèle aux images. Leur substituer des images plus profondes, plus capables même de satisfaire le désir de l'âme, c'est ce qui réclamerait d'abord une éducation personnelle de la sensibilité, à quoi la foule ne songe même pas.

On ne voit pas en quoi le milieu du faux goût est supérieur au milieu populaire. Celui-ci n'est qu'ignorant, mais

celui-là chérit l'erreur. Sous les apparences d'une instabilité qui s'attache aux modes, le faux goût demeure étonnamment fidèle aux clichés poétiques. En ce sens, il goûte un style. Il n'y a pas de raisons pour que les admirateurs de Rostand lui soient infidèles, même s'ils reportent leur amour du « toc » sur Miguel Zamacoïs. Le Plaisir poétique a chez eux une affectation qui est une corruption de la sensibilité; il n'est pas naïvement spontané comme dans le peuple; il raffine à faux. Il fait une grande consommation d'images frelatées.

Les vrais amateurs de poésie sont aussi rares parmi les amateurs de littérature que les vrais poètes parmi les écrivains en vers. Une aiguille d'acier dans la botte de foin. Ils sont sévères et exclusifs; ils irritent l'électisme benévole des salons littéraires. Choisir leur paraît essentiel. Ils ont accordé du temps à la Poésie pour la connaître. Elle n'est pas pour eux une distraction accidentelle, un petit-four dégusté au thé de quatre heures, le cigare dominical... Leur jeunesse s'est préoccupée du choix des maîtres; ils les ont remplacés dans leur esprit et dans leur cœur par une gradation qui était toujours une élévation. Leur Plaisir poétique est une satisfaction par la qualité.

Les images poétiques et leurs combinaisons sont donc fort différentes dans ces trois milieux schématiques, mais réels, psychologiquement caractérisés. C'est l'auditeur, plus que le poète, qui poétise les images. L'amateur sans culture poétise des combinaisons banales, insipides, dont ne voudrait même pas le faux goût. On est surpris que la spontanéité de la foule ne l'attache pas au naturel. Mais il ne faut pas oublier qu'elle ne produit plus elle-même sa littérature et son art. Le naturel farouche et sain du folklore ne peut se retrouver dans les chansons populaires modernes, qui sont le produit d'industriels littéraires ou de

quelques malheureux scribes. On n'imagine rien de plus artificiel et de plus plat ; les clichés y remplacent le pittoresque.

On m'appell' l'hirondell' du faubourg...

Femmes ! que vous êtes jolies...

Les enfants font pleurer les mères...

Petits oiseaux ! chantez plus doucement...

Il y a, naturellement, un passage progressif, si l'on peut dire, de ce manque total de goût au goût du faux art. On le saisirait sûrement chez les petits bourgeois aisés. Ils vont voir jouer « *Le Père Lebonnard* » au Théâtre-Français, ou bien « *l'Abbé Constantin* ». Mais le faux goût a ses clichés comme l'atelier et comme la boutique. Il réussit à discréditer des images légitimes par l'abus qu'il en fait. Les écrivains copient, décalquent, affadissent, énervent d'illustres devanciers. Le théâtre romantique, trop éloquent, soutient sa dignité par l'éclat du verbe ; on mesure sa décadence à la distance qui sépare « *Ruy Blas* » de « *Severo Torelli* ». Quelques exemples de la poésie du faux goût :

Janvier mil neuf cent treize : en deux jours deux

[montagnes!..

(C'est un poème sur l'aviation.)

Ces insensés, toujours épris du formidable,

Forçant, après l'inaccessible, l'insondable,

Chaque jour, pour le vaincre, inventant un péril,

Si vous ne les trouvez pas grands, que vous faut-il?

(MAURICE LEVAILLANT).

Mes enfants pour jouer ensemble

Ont mille jeux étourdissants...

Et je les appelle des anges,

Et la voisine des bandits...

(MME MESUREUR).

*...J'ai pris tes mains parmi mes mains, et tes mains même
ne savent pas pourquoi mes mains tremblent, ce soir...
Je t'aime de ne pas savoir comment je t'aime,
et parce qu'il vaut mieux, vois-tu, ne pas savoir...*

(PAUL GÉRALDY).

De telles images peuvent être poétisées par certains rêveurs naïfs, non par les vrais poètes et les amateurs cultivés.

Il faut reconnaître que les images préférées par ceux-ci sont encore moins estimées; le peuple les ignore et le faux goût les répudie au nom du goût. Sans doute le faux goût admet-il bien quelques combinaisons d'images déjà illustres; il les admire — peut-être pour des raisons assez différentes; mais les plus neuves, les plus belles, celles qui, demain, seront classiques, et qu'il y a du mérite à saluer au jour de leur naissance, il les méconnaît nécessairement. Tout le monde n'est pas obligé d'aimer Rimbaud et Mallarmé, Claudel et Valéry, ni même de faire effort pour les entendre.

La poétisation des images dépend donc de la culture de la sensibilité. Ce n'est pas à dire — insistons-y — qu'elle constitue une faculté esthétique. La satisfaction poétique n'a pas le même centre que le plaisir esthétique. On conçoit même une culture de la sensibilité poétique tout à fait étrangère à l'esthétique. — Mais il va de soi que toute éducation du sentiment, à quelque degré qu'elle soit possible, retentit sur les exigences poétiques du rêveur.

Il y a donc des images, et des groupes d'images, qui acquièrent et perdent leur qualité poétique selon les rêveurs. Ce n'est point qu'elles soient susceptibles par elles-mêmes de se transformer; une image n'est jamais banale ou poétique en soi; elle le paraît quand le système d'images dont elle fait partie est lui-même usé, ressassé,

ou neuf, profond, émouvant pour le lecteur. Quant à l'image, elle peut reprendre des qualités diverses selon les combinaisons nouvelles où elle s'intègre.

46. — Nous en arrivons ainsi à examiner la poétisation et la dépoétisation des images du point de vue du poète. La poétisation des images, chez le vrai poète, n'est pas un procédé banal. Elle suppose une perception originale des phénomènes. C'est pourquoi la poétisation des images psychologiques atteint toute son intensité dans la création de l'image poétique. M. Georges Duhamel dit fort bien : « *La soudaineté est un des caractères essentiels de l'image poétique. Le savant peut poursuivre, pour les commodités de sa description, une longue et rationnelle comparaison; le philosophe sait mener à bien la parabole aux dessins secrets : cela n'a rien de commun avec l'image jaillissante, l'image qui dure le temps d'un cri.* » Il distingue encore heureusement les créateurs de la foule des poètes, et dit de ceux-ci : « *Les meilleurs d'entre eux savent même éviter les lieux communs de l'écriture; ils parlent, et l'on doit convenir d'un fait, c'est que jamais on n'a exactement entendu les phrases qu'ils prononcent. Mais on convient presque aussitôt d'un autre fait, c'est qu'aucune de leurs phrases ne semble toutefois absolument inconnue (1).* ».

On peut admettre, d'une manière générale, que le poète reste fidèle à lui-même; et nous ne nous demanderons pas s'il cesse de trouver poétiques des images qui lui ont plu jadis. A travers les variations et les développements de sa vie intérieure, il conserve, s'il n'est pas un imitateur

(1) Georges Duhamel. *Les Poètes et la Poésie*. Paris. Mercure de France. 1914, pp. 28-34.

plus ou moins adroit, sa manière propre, originale, de poétiser les images. Elle est unique. Personne ne la retrouvera vraiment. Il en garde le secret jusque par-delà la mort. D'où vient que le génie poétique est un miracle. Comment, en effet, transmettrait-il sa *personnalité* ? Le pouvoir poétique est inhérent au poète; il défie l'analyse. Rien de plus mystérieux que la création poétique. Si elle se démontrait, on fabriquerait des œuvres de génie d'après la psychologie des grands auteurs. Ceux qui s'y sont essayés n'ont fait que du pastiche. Cent poèmes de Catulle Mendès ont la prétention de refaire du Hugo, mais lui demeurent foncièrement étrangers. — La poétisation des images est opérée par le poète plus ou moins inconsciemment; ce qui ne veut pas dire qu'il doive accepter tel quel le produit brut de l'inspiration, sans travail, sans recherche, sans critique... On ne se trouve qu'en se cherchant. Mais le procédé qui crée les combinaisons originales d'images demeure foncièrement mystérieux. D'où leur saveur spécifique, qui est le résumé de l'âme même. Neuves, durables, inimitables, ces synthèses sans analyse satisferont profondément quelques rêveurs d'élite, mais on a vu qu'elles ne paraîtraient pas nécessairement pour cela poétiques à tous ceux qui recherchent la nourriture sentimentale des images.

47. — Les images ne sont poétisées par l'auditeur que dans la mesure où elles s'adaptent à son rêve intérieur. Ce rêve est généralement indigent, quoique intense. L'œuvre poétique a plus de chances de s'inscrire dans les imaginations vives, où le rêve intérieur est plus riche. Non seulement celles-ci se complaisent mieux dans certaines combinaisons, mais elles sont plus aptes à en admettre un nombre important. Tout en marquant toujours les ten-

dances foncières de l'individu, le rêve intérieur est susceptible de s'intéresser à un grand nombre d'objets. L'intérêt que le rêveur se porte à lui-même peut se manifester dans des directions qui paraissent même s'en éloigner, mais qui ne cessent pas d'en dépendre. Les rêveurs sont seulement plus ou moins habiles à se satisfaire. Tel jeune homme ne goûte que les élégies amoureuses; son rêve ne comporte qu'une série de combinaisons d'images. Mais tel autre s'intéresse à la fois à la vie sentimentale, aux évocations épiques, aux impressions de nature... Son rêve n'en manifeste pas moins par son style une personnalité; on la retrouverait dans le détail de chaque série. Le rêve n'est donc pas moins révélateur pour se porter sur plus d'objets. Il semble même que l'esprit vraiment poétique soit sollicité par plus de combinaisons. Il tend à créer tout un univers. Il n'est pas étonnant que les poètes soient les meilleurs amateurs de poésie.

48. — La poétisation n'est possible que si l'auditeur la consent, s'il juge les images capables de s'incorporer à sa rêverie. D'autre part, la poétisation est marquée au sceau du poète, qui combine les images d'une manière spéciale. Mais la valeur de la combinaison n'influe pas nécessairement sur sa poétisation. Cependant, certaines combinaisons ont une influence plus générale que d'autres. On les retrouve sans cesse. Elles expriment des sentiments suffisamment généraux pour s'insérer facilement dans la plupart des rêveries. Elles sont semblables aux lieux communs, dont on a dit si naïvement qu'ils étaient le fond de la grande poésie. On les retrouve aussi dans l'éloquence. Beaucoup de ces combinaisons élémentaires sont de simples clichés : *la mer immense, l'horizon sans bornes, les oiseaux jaseurs, l'humble violette, le vieux clocher, le*

temps qui fuit, la route poussiéreuse, etc... Il y a des amateurs pour les croire poétiques; ils aiment, au fond, à les retrouver, comme ces auditeurs qui n'estiment dans la musique que les airs et les bouts de phrases vulgaires qu'ils y reconnaissent.

49. — Poétisation et dépoétisation sont les deux faces d'une même opération. Elle constitue une sorte de jugement de l'âme, du cœur, du sentiment. Ce n'est pas un jugement esthétique; il ne confère pas une valeur de beauté à l'image. C'est un jugement affectif; il reconnaît à l'image un pouvoir poétique émotionnel. L'âme accepte ou rejette les images venues du dehors, en tant que capables, ou non, de s'organiser dans la rêverie intime qui donne le Plaisir poétique. On pourrait dénommer cette opération affective spéciale : *jugement poétique*.

50. — Le *jugement poétique* ne s'exerce que sur les images. Nous n'avons guère pris comme exemples, jusqu'ici, que des poèmes, mais une bonne définition du Plaisir poétique le doit considérer sous tous ses aspects. Or, quand le Plaisir poétique est produit par un poème, il s'y ajoute bien une satisfaction auditive; mais ce plaisir musical est le sujet d'un jugement esthétique, non d'un jugement poétique. Devant un paysage, le rêveur organisera un système d'images qui pourra lui procurer le Plaisir poétique, mais il n'y trouvera pas cette succession mélodique propre au poème. C'est donc bien, en définitive, sur les seules images que s'exerce la poétisation.

CHAPITRE IX

ESQUISSE D'UNE THÉORIE DU PLAISIR POÉTIQUE

51. — Nous n'avons pas à nous préoccuper ici des théories génétiques de l'art et du sentiment esthétique (1). On l'a vu, le Plaisir poétique peut être provoqué par des causes très peu esthétiques, ou même parfaitement anesthésiques. Aussi ne peut-il jamais être ramené au plaisir esthétique. Si du moins tout Plaisir poétique était en même temps esthétique, le divorce ne serait qu'apparent. Mais la concomitance de ces deux sentiments n'a rien de nécessaire (4). Je puis même avoir du Plaisir poétique devant la laideur d'une rue de Paris, — j'entends une laideur sentie comme telle, et non cette laideur vue à travers l'art et qui est belle.

On confond souvent le plaisir esthétique et le Plaisir poétique parce qu'on étudie des œuvres qui réunissent ces deux caractères, et que, dans leur analyse, on étend un peu au hasard le sens des mots. Mais, en réalité, le plaisir esthétique réclame un certain degré de culture; il comporte, comme l'a très bien montré M. Ch. Lalo, une

(1) Cf. Charles Lalo. *Les Sentiments esthétiques*, Paris, Alcan. L'auteur y critique vigoureusement les explications métaphysiques de l'art, les thèses de l'Einfühlung esthétique, le vitalisme de Guyau et de Séailles.

admiration pour « *la supériorité technique* ». Au contraire, le Plaisir poétique est peu exigeant ; il ne demande qu'une disposition spéciale de l'âme, — qu'il ne faut pas confondre avec le simple sentiment (20). De plus, si l'on admet qu'un objet est poétique, c'est pour soi seul ; tandis que si on le déclare beau, c'est pour tout le monde. Le beau, comme le vrai, s'affirme universellement.

Ce qui plaît dans un poème, c'est surtout ce qu'on en peut tirer pour son rêve intérieur. Les lecteurs de poésie sont souvent si peu sensibles au plaisir esthétique proprement dit que si on tente de savoir précisément à quoi se rapporte leur admiration, ils demeurent cois, ou se raccrochent à des détails sans intérêt ; dans un poème de Lamartine, ils citeront tel cliché qui traîne déjà chez Delille : « le char de la nuit » ou « le flambeau du jour ». Il est plus fécond de réclamer à l'amateur inexpérimenté une impression naïve, directe et globale ; elle manifestera, si le poème a plu, que la nature du plaisir a été sentimentale, subjective, — poétique ; le lecteur dira, par exemple : « C'est doux ». On ne confondra plus le Plaisir poétique avec le *plaisir esthétique en poésie*.

Le Plaisir poétique doit pouvoir s'expliquer ailleurs qu'en poésie. Un paysage peut le suggérer. Non à vrai dire le paysage lui-même, mais un certain système d'images qui s'y trouve substitué. Le réel est interprété. À la perception ordinaire se substitue une perception poétique, qui est une construction du réel au moyen d'images organisées à la fois dans le cadre donné et selon le désir du cœur. Il en est de même pour tout Plaisir poétique, qu'il soit le fruit de la musique, de la nature, ou du musée...

52. — Le Plaisir poétique est lié essentiellement aux

images. Il les combine à sa guise. C'est proprement un *jeu d'images* (1).

La rêverie, qui n'est bien souvent qu'un déroulement associatif d'images, une continuité amorphe, peut devenir un jeu d'images sans être poétique. Une prévision logique d'événements, une reconstruction du passé comportent un jeu logique sans poésie. Si la rêverie n'est pas toujours esthétique, elle n'est pas toujours non plus poétique; et surtout, en dépit de Paul Souriau, il ne lui suffit pas d'être esthétique pour être poétique, et encore moins d'être anesthétique pour ne pas être poétique.

53. — Le jeu d'images auquel se complaît le rêve intérieur est libre. Il n'est point soumis à des règles. Il ne doit pas s'acheminer vers une solution nécessaire. Il comporte mille possibilités. Les combinaisons sont plastiques, mobiles, changeantes. Le rêveur se meut à son gré, et se satisfait comme il veut. Il jouit d'une indépendance féerique.

54. — Cependant, si le jeu d'images est libre en un sens, il n'en est pas moins systématique. Sa liberté, c'est qu'il systématise d'une façon ou d'une autre. Mais c'est dans la systématisation du jeu d'images qu'apparaît déjà le caractère poétique.

La rêverie poétique systématise en combinant les images sur un sujet donné extérieurement, accepté et reçu. Goethe a écrit très profondément : « *On ne veut pas voir que la vraie force et l'effet d'une poésie résident dans L'IDÉE, dans le MOTIF. De là vient qu'on écrit des milliers de poé-*

(1) Cette expression ne doit pas faire préjuger que nous nous rattachons à la théorie du jeu comme origine sociologique de l'art. Et, d'ailleurs, il ne s'agit point d'art ici, on l'a dit.

sies dont le motif est nul, et qui simulent une espèce d'existence par une versification sonore. » L'idée, le motif, nous est offert, par le poète, l'artiste ou la nature. C'est ce que nous appelons, d'un terme volontairement superficiel qu'on comprendra, *le prétexte*. Le *prétexte* du Plaisir poétique coordonne la rêverie; c'est autour de lui qu'elle s'organise, ou, par une comparaison inverse, c'est dans son cadre qu'elle se meut. Le *prétexte* est la face superficielle de la systématisation poétique (60).

Cette notion mérite quelque éclaircissement. Il n'y faut pas voir un principe d'unité logique, une base intellectuelle, « *une unité... sentie... au travers d'une pluralité d'éléments...* » comme s'exprime la philosophie désuète de M. Marcel Baunschvig à propos du « *principe constitutif de la Beauté* »; ce n'est pas « *le sentiment de l'unité rationnelle perçue à travers une multiplicité de sensations.* » La nécessité n'est pas impérieuse de lier logiquement les éléments de la rêverie. Celle-ci est systématique en tant qu'elle se rapporte à un objet, à un prétexte, à un motif... qu'elle s'organise — librement — autour de lui, à partir de lui. Pas de floraison sans la graine, mais qui prévoit l'aspect de la floraison ? Bref, la systématisation tient plus à l'objet même de la rêverie qu'au détail de ses combinaisons, qu'à leur manière de s'opérer. Ce qui le prouve bien, c'est que les combinaisons peuvent varier infiniment. Il y en a qui viennent s'opposer l'une à l'autre. Il y en a qui alternent. Elles prennent parfois l'apparence du pur désordre, y parviennent presque si la rêverie est intensément plastique et mobile... Mais elles ne cessent jamais de se rapporter au motif, de s'expliquer par lui, d'en jaillir comme d'une source permanente.

Cet attachement au motif laisse déjà pressentir que la systématisation a une signification plus profonde. Mais

(pour rester à la surface du phénomène) il se peut que le motif varie. L'axe de la rêverie se déplace. Elle n'en demeure pas moins systématisée. Accidentellement, on ne voit pas pourquoi le prétexte de la rêverie ne pourrait pas être double, ou même, bien que plus rarement, multiple... La systématisation peut être alternée, ou jumelle. Les deux séries peuvent rester indépendantes, ou mêler par endroits les images. La conscience peut osciller ainsi entre deux fantaisies, et cette attitude peut même faire l'intérêt principal de la rêverie. On trouverait un plaisir raffiné de cet ordre dans certains sonnets de Mallarmé, susceptibles de supporter deux ou trois jeux d'images. Il doit y avoir quelque plaisir analogue dans les poèmes à sens indéterminé, et par conséquent multiple, des langues monosyllabiques comme le chinois ? Le poème est alors un prétexte qui, par son imprécision, se multiplie et se diversifie magiquement.

55. — Le poème nous offre un prétexte pour la systématisation. Libre à nous de l'accepter ou de le rejeter. — Mais, de fait, sommes-nous bien libres ? Nous acceptons les motifs qui s'accordent avec notre affectivité. Il ne faut d'ailleurs pas croire que la personnalité profonde soit moins originale parce qu'elle s'intéresse à des motifs plus divers, mais simplement plus curieuse, plus ouverte, plus avide, plus riche...

Le poème ne nous offre pas qu'un point de départ; il nous trace des voies, nous lance dans des directions... C'est un rayonnement qui a son centre. Mais, suivant les poètes, les possibilités du rêve sont plus ou moins heureusement ménagées. L'artiste limite relativement notre liberté dans la combinaison des images. Une double habi-

leté est nécessaire au poète : fixer assez fermement les conditions de la rêverie poétique, sans lesquelles elle s'évanouirait, et sauvegarder en même temps la plasticité mobile et libre des combinaisons d'images. Autrement dit, déterminer le Plaisir en lui laissant sa liberté. Il faut des bases à l'édifice, mais elles ne doivent pas déjà le figurer.

Si le Plaisir poétique croît en proportion de la liberté, pleine de sûreté, que nous laisse le poète, c'est qu'elle permet, au fond, une plus vigoureuse détermination psychologique. L'âme va directement aux images qu'il lui faut. Si, au contraire, le rêve est trop contraint par l'écriture, le Plaisir a moins de chances de s'y loger. Si la systématisation est faite du dehors, elle ne se fera pas du dedans.

Il faut donc des détails précis; il n'en faut pas beaucoup. L'évocation doit être à la fois guidée et spontanée. Ceux qui veulent trop préciser la poésie sont des esprits peu poétiques; il en est tout de même de ceux qui voudraient y supprimer tout contact avec la réalité. Serait-ce possible ? Même pour créer une atmosphère purement affective, une tonalité sentimentale, des images sensorielles sont indispensables. Les Symbolistes ont souvent tenté de suggérer ainsi, à l'aide de quelques détails choisis, une émotion; c'est là le vrai motif du poème, non un décor. L'image n'est là que pour donner le branle à l'imagination. — Avec une intention bien différente, ce procédé était déjà pratiqué par les Parnassiens et même par les Romantiques. L'idée de la « chute du sonnet », plus ancienne encore, était destinée à provoquer, en dernier lieu, la secousse qui incite au rêve. C'était un centre d'organisation des images. On a loué les « fins de sonnets » de Hérédia comme propices à cet ébranlement. Combien plus aurait-on pu les admirer chez Hugo qui les prodigue — sans le mot — tous les cinq ou six vers de ses poèmes. Hugo possède une maîtrise

incomparable en ce genre d'effets. Quand ils se succèdent, le rêve se trouve, à chaque coup, porté dans une direction nouvelle. L'ensemble de ces ébranlements successifs de la sensibilité est comparable à une suite de fulgurations. Des systèmes d'images éclatent, de place en place, comme des étoiles qui exploseraient. — Toute autre est à la façon de procéder d'un Lamartine. Chez lui, c'est la qualité d'une atmosphère unique qui crée le plaisir. Au lieu de décharges, on a un bain, un fluide. Les images, plus rares, évoquent le minimum du décor; chez Hugo, le maximum. Hugo en fait comme la révélation exubérante de l'univers; Lamartine, les signes évocateurs. En ce sens, il y a chez lui un symbolisme. — Savoir si cette seconde forme de poésie — Racine, Lamartine, Baudelaire — est théoriquement supérieure à la première, est un problème d'esthétique. Sa solution laisserait d'ailleurs entière la question de la valeur technique du poème.

56. — Le Plaisir poétique est donc un jeu d'images librement systématisées. Mais, d'une part, il n'y a rien de plus subjectif que le Plaisir poétique, et d'autre part, il ne se produit que si le prétexte a reçu notre agrément. Le motif n'est accepté que s'il est susceptible de supporter une systématisation d'images conforme à notre rêve intérieur où elle s'inscrit. — Il n'en va pas ainsi dans le plaisir esthétique. Je puis admirer ce qui ne m'émeut pas profondément. Je goûte le talent du sculpteur, la hardiesse judicieuse de l'attitude, l'équilibre savant des masses, la puissance de l'exécution... mais la belle statue peut fort bien ne pas prendre place dans mes combinaisons favorites. Belle étrangère, mais étrangère. Tandis que ce tournant de route sans beauté, humble et banal, se mêle à mes souvenirs. Le voici soudain dans le tourbillon des images; il se mêle à

un paysage auquel il n'appartient pas; le voici au bord de la mer, près d'un jardin de mon enfance. Ce n'est pas un étranger, mais un ami. En dépit de la réalité, je l'incorpore au paysage, parce qu'en rêve je puis ce que je veux, parce que, dans la rêverie poétique, je suis dieu. — Alors que le plaisir esthétique fait l'honneur à mon esprit, le Plaisir poétique ne se rapporte qu'à mon cœur.

Le rêveur accepte et combine pour sa joie les images qui flattent exclusivement ses goûts et ses désirs, ses tendances et ses passions. Il se ménage un plaisir puissant et riche. Il satisfait la profondeur de sa conscience, pleinement. Car sa rêverie est à lui, à personne d'autre. Il n'a pas à craindre qu'on y pénètre. Il la dispose comme il l'entend. C'est un palais dont il a seul la clef. Aussi la rêverie est-elle faite à l'image du rêveur; car les images qu'il a choisies et combinées, ce sont celles où il s'est reconnu, ou tout au moins, celles qu'il a cru capables d'entrer dans des figures où il se retrouvait; les images ne le sont pas par rapport seulement aux sensations mais encore à celui qui les porte.

La rêverie poétique systématise les images dans un monde supraphénoménal. Elle embrasse le passé, le présent, l'avenir et le possible — ce temps indéterminé, où elle se joue avec prédilection. Renouvier disait de la rêverie : « *C'est le jeu du devenir, dans lequel en jouant, on se regarde jouer.* » La satisfaction qu'elle s'accorde est gratuite, et par cela même absolue. L'idéalité n'a pas de limites. La sentimentalité profonde s'y projette et réalise imaginaiement son vrai destin, soit directement, soit sur le motif du poème (58). Le prétexte du Plaisir poétique était la cause extérieure et superficielle, l'occasion de la systématisation des images; la cause vraie et profonde qui la détermine originalement, c'est la personnalité affective.

57. — Rassemblons les éléments de cette esquisse, et, en l'entendant d'après ce qui précède, souhaitons qu'on ne trouve pas trop illégitime cette formule : *Le Plaisir poétique est un jeu d'images librement systématisées pour la satisfaction de l'affectivité profonde.*

CHAPITRE X

L'IMAGINATION ET LE PLAISIR POÉTIQUE

58. — Il n'y a de Plaisir poétique que par l'Imagination. Tout ce qui n'est pas imaginé reste mort et froid. D'où vient que les esprits peu imaginatifs goûtent mal la poésie.

L'imagination poétique satisfait nos tendances profondes. Le jeu des images a pour but de réaliser les désirs de l'âme. Par lui, nos vœux sont exaucés. Mais il faut bien l'entendre : c'est-à-dire que le désir s'exprime par la figuration des images. Sans doute, nous pouvons bien, grâce à la divine puissance qui nous gonfle dans le rêve, imaginer une *histoire* au dénouement heureux, une *fable* aboutissant à notre triomphe, un *drame* où notre vie se couronnera joyeusement ; mais ce n'est là qu'une forme possible du rêve, peut-être même la moins intéressante, — car elle ne comporte que le dessin très matériel d'une suite d'événements organisés artificiellement pour une réussite assez analogue aux grandes fortunes historiques, — car elle n'est qu'une systématisation, en dépit de son miraculeux succès, trop conforme à l'univers solide des sensations. Bref, dans ces rêves où l'orgueil, l'amour et l'ambition se satisfont brutalement, le Plaisir poétique s'obtient à moindres frais. La réalisation des désirs, bien qu'imaginativement, y comporte une satisfaction directe et temporelle ; nous imaginons une vie réelle satisfaisant nos appé-

tits. — Mais la réalisation ordinaire des tendances dans le Plaisir poétique s'opère plus subtilement. Il nous suffit alors d'inscrire notre désir dans un jeu d'images; il nous suffit de le reconnaître dans un poème, pour qu'il nous semble, de cette façon, réalisé et satisfait. Si le jeu des images ne réclamait pas, de notre part, une activité créatrice, on aurait pu comparer la réalisation et la satisfaction du sentiment par rapport au rêveur, à l'image ingénue qu'un homme trouve de lui-même dans un miroir; elle le réalise et le satisfait. Il lui suffit de se reconnaître, et il n'est pas nécessaire que le miroir lui renvoie, comme dans le rêve triomphant, une image d'une insolente exubérance.

59. — Que nous nous contentions de réaliser notre désir sans réaliser son succès, ou même que nous satisfassions le sentiment autrement que par sa simple figuration et en développant celle-ci dans le sens d'un succès historique, le jeu d'images n'en demeure pas moins l'œuvre de notre création spontanée, dans l'un et l'autre cas. C'est une construction originale, dont nous empruntons les matériaux, pour une part au *prétexte*, pour une part au trésor personnel des réserves inconscientes. Le *prétexte* nous fournit aussi un plan, ou un fragment de plan. La plupart du temps, nous nous y conformons, ou, du moins, nous retenons ses suggestions. Mais nous les assouplissons pour y glisser nos combinaisons. L'étymologie du mot *poétique* confirme ce travail. *ποιεῖν* c'est faire. Dans le Plaisir poétique, nous faisons un monde d'images, et nous le faisons à notre ressemblance. Cette création traduit le fond de la vie. L'affectivité s'y produit intensément. Peut-être pourrait-on même aller plus loin, et prétendre que le Plaisir poétique, le Plaisir de faire, est le Plaisir par essence. On répliquait, sans doute, qu'il n'a pas la force du Plaisir sensible, dans la sensation présente, cette acuité de l'instant qui fait la valeur pathétique de

l'œuvre d'André Gide... C'est qu'aussi la sensation est absolue et réelle, tandis que le Plaisir poétique demeure toujours une satisfaction virtuelle et imaginaire, proprement imaginaire, — et à laquelle il est même indispensable de se sentir telle (9) pour subsister. Dans son intention, le Plaisir poétique n'en manifeste pas moins son excellence; par sa liberté créatrice, il nous contente aussi pleinement que nous le voulons; dans l'imaginaire, il est divin.

60. — Après avoir esquissé une définition du Plaisir poétique, et si l'on veut fixer le rôle de l'imagination, il convient de distinguer nettement les éléments constructeurs. On a vu que le jeu d'images s'organisait autour et à partir d'un motif donné, cause occasionnelle du Plaisir poétique; nous avons donné à cet élément le nom de *prétexte* (54). D'autre part, la systématisation a pour but de satisfaire l'affectivité profonde. Pour préciser cette notion qui se trouve, de fait, être à la fois la fin et la cause profonde du Plaisir poétique, considérons-la singulièrement; nous découvrons ainsi un sentiment spécial et présent qui joue et se satisfait dans les combinaisons d'images. Ce sentiment donne sa tonalité au Plaisir poétique; c'est un désir qui se réalise figurativement. Donnons à cet état affectif le nom de *thème*. Il le mérite; il fait le fond de la rêverie poétique; il la systématise puissamment, du dedans, avec continuité, tandis que le *prétexte* n'en est que le cadre accidentel.

Le rôle de l'imagination nous semble devoir se formuler de la façon suivante : *Dans le Plaisir poétique, l'imagination orchestre le thème sur le prétexte.*

Si l'on veut s'exprimer moins techniquement, l'imagination développe avec richesse le jeu continu et systématisé des images, qui prend sa source, sa raison et son intérêt dans un sentiment essentiel de l'âme, autour du motif

offert par tel ou tel poème. Une comparaison musicale rendrait facilement compte de cette opération; dans *Tristan et Ysolt* de Wagner, l'imagination c'est la puissance créatrice du compositeur, le thème c'est, par exemple, le thème de l'amour, le prétexte, c'est l'aventure de Tristan et d'Ysolt; dans le cadre de cette aventure, le génie de Wagner satisfait et réalise un sentiment profond qu'il développe par un jeu musical complexe et riche. L'imagination orchestre le thème sur le prétexte.

Le thème est donc une notion fondamentale dans l'étude du Plaisir poétique. Pas de Plaisir poétique sans thème. Sans lui, il n'y a que rêverie amorphe, simple suite d'accords sans composition. Le Plaisir poétique est précisément une composition, non logique ou esthétique, mais sentimentale, et dont l'unité est thématique. Le prétexte n'a pas cette valeur profonde et personnelle, mais il est quand même indispensable. Il peut varier indéfiniment. Il y a un nombre incalculable de prétextes; il y a peu de thèmes; mais les variations en sont exactement aussi nombreuses que les prétextes. Il semble que l'importance du thème ait été particulièrement bien sentie par les poètes tragiques du classicisme français; exciter les passions, toucher l'âme du spectateur.... sont des expressions révélatrices qu'on trouve souvent dans leurs préfaces et leurs examens; c'est toujours à un sentiment essentiel qu'ils font appel : la pitié, l'amour, l'admiration.

61. — Le poème ne produit pas toujours le Plaisir poétique. L'amateur de poèmes relit ceux dont il a besoin. Il y a des jours où un poème aimé peut ne pas me satisfaire; il ne saurait convenir au thème intérieur; il ne lui offre qu'un mauvais prétexte. — Les poèmes qui flattent les thèmes les plus généraux seront nécessairement les plus fréquemment ressentis. Tout plaisir esthétique mis à part,

il y a peu de chances pour qu'un poème des « *Châtiments* » produise en moi le Plaisir *poétique*, à moins que je ne sois moi-même en proie à quelque indignation ou présente ou secrète et réveillée dès les premiers mots vengeurs... Bien entendu, nous ne nions, dans cet exemple, que le plaisir ressortissant aux vers polémiques, non celui qui s'attacherait, par ailleurs, à des évocations d'une autre nature et susceptibles d'entrer dans le jeu. Quel que soit le cas, il n'y a Plaisir poétique que s'il y a accord profond.

Le poème peut me satisfaire directement ou indirectement. Je puis être la proie d'une tristesse immense et désirer de fuir le contact des hommes. Voici Leconte de Lisle directement en accord avec mon affectivité. Le prétexte s'adapte au thème intérieur. — Mais c'est une question importante que de savoir si le Plaisir poétique n'est peut-être pas provoqué plus sûrement par des motifs qui contrarient, en apparence, le thème intérieur, — par des jeux d'images qui manifestent tragiquement nos désirs profonds, qui les affirment en les contrariant. On sait combien les auditeurs populaires ont du goût pour le mélodrame. La tragédie, le lyrisme plein de tristesse, la voix déchirante des poètes provoquent un Plaisir poétique qui passe pour plus intense que celui dû à des évocations joyeuses ou sereines. C'est que, dans les affabulations tragiques, les sentiments fonciers s'expriment avec une vigueur qui bénéficie du contraste. Dans le poème de la mort, c'est mon désir de la vie qui se satisfait; il y trouve une réalisation aiguë, qui explique mon Plaisir. Si la tristesse y succède, ou s'y mêle, c'est à titre de sentiment pur, non poétique (20), — et en vertu de la perception de la différence qui existe nécessairement dans l'imagination poétique, entre la vie réelle et la vie fantômale (9). Ainsi, dans l'admirable « *Corbeau* », — dont Edgard Poë, par un

exemple trop peu suivi des poètes, nous a expliqué la « *Genèse* », — on pourrait, d'après notre analyse, montrer que le poème satisfait en nous deux thèmes qui n'en font qu'un : l'Amour et l'Amour de la Vie, ou l'Amour en tant que sentiment général. Le prétexte est, dans son essence, d'une extrême désolation : la plus belle femme, aimée du poète, est morte... Il ne devrait y avoir là, pour moi, qu'une émotion douloureuse. Elle peut exister; mais je ressens le Plaisir poétique. Nous prétendons l'expliquer. C'est que mon affectivité est satisfaite par le thème profond que n'exprime pas le poème, mais qu'il implique : l'Amour, l'Amour lui-même et l'Amour de la Vie. Le thème doit, naturellement, être affirmé sensiblement pour moi; il l'est par le jeu des images que j'organise autour du prétexte; si cette orchestration du thème, qui multiplie des images secondaires autour des images primaires ne s'opère pas, il n'y aura pas de Plaisir poétique. Beaucoup d'écrivains sont impuissants à suggérer des sentiments qu'ils ont pourtant ressentis; ils en sont surpris, car ils s'imaginent que la sincérité est la marque essentielle du talent; au reste, ils provoquent tout de même le Plaisir poétique, par raccroc, chez quelques auditeurs peu cultivés pour qui le déplaisir esthétique n'empêche pas l'évocation, mais celle-ci est alors accidentelle : le poète en est tout à fait irresponsable.

Les sentiments tristes ne sont pas vraiment fonciers, car ils nient la vie même. Si donc un sentiment triste accapare l'âme passagèrement, il pourra bien trouver une satisfaction directe dans un poème triste. Mais le désespoir de vivre n'est pas une tendance essentielle, et je ne retiendrai pas les poèmes nihilistes de Leconte de Lisle près de moi; ou, si je les y retiens, ce sera, par une inversion naturelle dans le domaine du sentiment, pour y trouver une satisfaction opposée, indirecte, analogue à celle qu'on vient d'étu-

dier plus haut : le goût du néant manifestera le goût de l'être, car peut-être n'est-il que la peur de n'être pas éternel, peut-être se dupe-t-il lui-même comme son allure sauvage porterait à le penser ; en tout cas, j'y pourrai satisfaire mon amour de la vie dans un jeu d'images complexe, à la fois conforme et contrasté.

Les thèmes profonds sont tout tendance, tout désir. Nous les orchestrans sur des prétextes divers et souvent opposés. L'amour s'exprime par la joie et par la plainte. C'est aux thèmes éternels que font appel les grands poètes. Quelques critiques l'ont deviné, mais l'ont exprimé grossièrement en prétendant que la grande poésie vivait de lieux communs ! C'est gâcher une vérité précieuse. Les thèmes sont peu nombreux, mais leurs expressions sont infiniment variées. Et l'on est grand poète dans la mesure où l'on est capable de révéler un aspect inconnu de ces puissances de l'âme. L'originalité poétique — nous ne disons pas esthétique — est une originalité affective.

62. — Il n'y a pas de Plaisir poétique sans jeu d'images, et il n'y a pas de jeu d'images sans thème profond. C'est donc l'affectivité qui précède et détermine l'imagination, — comme d'ailleurs, elle la parachève et lui donne sa fin. C'est la couleur du thème qui colore l'orchestration toute entière. C'est le sentiment qui fait l'imagination. On peut donc affirmer, dans le Plaisir poétique, le primat du sentiment. « *La poésie, inhérente à toutes les formes de la vie esthétique, consiste bien plutôt dans l'œuvre de suggestion que dans la suggestion opérée.* » (J. Segond). Au reste, si l'on affirme « *l'originalité déterminante et antérieure du sentiment fondamental* », c'est pour y voir la cause véritable de la richesse de l'évocation. Nous croyons aussi que l'évocation poétique n'est pas unilatérale, qu'elle est significative de tout l'univers des images, que la poésie réalise « *par la*

*vertu du sentiment fondamental, toutes les puissances imaginatives à l'occasion de l'une d'entre elles », de même que « chaque sens enveloppe les autres, parce qu'il les représente à sa manière propre (1). » Sans cette aptitude symbolique du sentiment à se réaliser sous certaines des figures imaginaires qu'il contient toutes, on ne comprendrait pas, par exemple, ce que nous avons appelé la transposition des images (38), ou le phénomène indiqué pour la première fois par Baudelaire et qui marque si bien l'interpénétration unitaire des catégories d'images, à savoir les *correspondances*; il faut admirer comme le poète ne s'est pas contenté de sentir des liaisons entre les espèces et comme il en a compris l'unité (le mot y est) :*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Si, comme le dit M. J. Segond, chaque forme d'art — peinture, sculpture, musique, danse, poésie — a son style propre et sa singularité technique, mais « *exprime pourtant, par sa technique différenciée, tout l'univers de l'art et de la nature* », si « *l'immanence de la poésie, et de l'œuvre de suggestion qui la caractérise, à toutes les formes de la beauté vivante atteste la communauté des règnes légitimes et des genres reconnus dans l'unité tendancieuse du sentiment inspirateur* », nous nous trouverons encore plus fondés, quant à nous, à distinguer le Plaisir poétique du plaisir esthétique. Le Plaisir poétique, nous le rencontrerons, certes, dans tous les arts et dans la

(1) Cf. J. Segond. *L'imagination. Etude critique*. Paris, Flammarion, 1922. Livre III, L'Imagination pure et la Vie esthétique, pp. 140-180.

nature, chaque fois que le sentiment profond y trouvera l'occasion du jeu d'images qui le satisfasse. Cette communauté des genres dans l'unité du sentiment inspirateur, et aussi, naturellement, du sentiment de plaisir où l'âme se satisfait, nous paraît, par sa tonalité affective, strictement poétique, mais nullement esthétique.

Il y a donc une unité poétique universelle, qui est une unité sentimentale. Cette unité n'existe que parce que toute réalité, naturelle ou artificielle, peut m'apporter une satisfaction subjective qui ne dépend pas de l'espèce de la cause, qui ne dépend pas du *prétexte* donné. Elle est symbolique par là même, parce que l'espèce du prétexte contient toutes les autres, parce que la musique est peinture et danse, au moins potentiellement dans mon imagination. Si je retrouve ainsi tout l'univers — art et nature — dans chaque espèce, c'est qu'au fond c'est moi seul que je retrouve tout entier. — Par contre, nous avouons que nous ne retrouvons pas une unité esthétique. Le plaisir esthétique, au contraire du Plaisir poétique, dépend étroitement du prétexte. Il exige une compétence technique; le Plaisir poétique n'exige que le sentiment. Le plaisir esthétique est spécifique et rigoureusement déterminé par les règles de chaque art dont il me faut, pour le goûter en tant que tel, posséder quelque connaissance particulière; quand, d'autre part, un spectacle naturel me paraît beau, j'en juge par l'application localisée de la technique d'un art. Le Plaisir esthétique suppose une logique appréciative du Beau, qui requiert, dans chaque genre esthétique, un minimum indispensable de notions propres. Le Plaisir poétique se goûte, au contraire, sans culture apprise; il n'est pas spécifique : le Plaisir poétique que donne la musique et celui que provoque la peinture sont un seul et même plaisir, parce qu'il est affectif et non technique; et, pour

cette raison, le Plaisir poétique possède une unité subjective qui est sa qualité propre, de même que la caractéristique du sentiment esthétique est d'être différencié et localisé en arts spécifiques.

63. — On comprend que les sentiments doivent être un des objets du Plaisir poétique, et particulièrement en poésie. Ils sont suggérés par les images, car, exprimés directement par les mots, que seraient-ils que l'idée du sentiment ? En tant qu'imaginés, ils sont, au contraire, réalisés, animés, rendus sensibles, perçus. Plus que les idées et que les actes, ils constituent, avec l'évocation sensible de l'univers (1), le fond de la poésie. Mais les sentiments évoqués ne nous donnent le Plaisir poétique que dans la mesure où ils correspondent à nos propres sentiments, où ils sont nos sentiments mêmes.

Nous n'aimons que ce qui nous ressemble. Rien de plus connu que l'affirmation de la sympathie dans l'émotion poétique. On croit toutefois qu'on peut aimer ce qui diffère de soi, sous prétexte qu'on aime des qualités qu'on n'a pas. Mais ce sont celles qu'on désire, celles qui organisent, par leur absence actuelle, ou plutôt, par leur présence tendancieuse, notre vie intérieure; nos réactions le prouvent bien. Nous allons vers ce qui flatte notre « moi » profond, lequel ne se réalise jamais totalement. C'est un trésor impossible à dépenser. De plus, le « moi » profond est peut-être constitué principalement par des désirs: en ce sens, nous possédons bien ce qui nous manque. Le désir est la vie même, et le Plaisir poétique est la figure de notre désir.

Tous les sentiments n'ont pas la même importance; il en est qui remplissent rarement la conscience, et dont

(1) Voir les chapitres précédents sur les Images.

l'évocation est difficile; il en est d'autres qui surgissent au moindre appel. L'envie est peu poétique, la colère l'est accidentellement. Mais la peur de la mort l'est éminemment, parce qu'elle n'est que la réplique de l'amour de la vie. L'amour est, probablement, le sentiment le plus poétique, parce qu'il est essentiellement Désir, et que le Désir est au fond de toute âme humaine; le Plaisir poétique du Désir, de l'Amour, est universellement ressenti. De là, vient que son expression est d'un bonheur très inégal esthétiquement, selon la délicatesse du lecteur et du poète.

64. — Les idées, les formes logiques, la pensée sont étrangères, par elles-mêmes, au Plaisir poétique. Elles ne comportent pas d'évocation. Mais elles peuvent être l'expression logique d'un système d'images. C'est le jeu d'images qui est poétique, s'il satisfait l'affectivité. Ainsi l'idée du Progrès n'est pas poétique, mais dans *Plein Ciel*, Hugo l'illustre prodigieusement, et son tourbillon d'images peut s'accorder avec nos désirs. Par contre, le rêve de la fraternité universelle, même exprimé avec beauté, ne satisfera pas poétiquement un lecteur royaliste; non parce qu'il récuse l'idée mais parce que le jeu d'images ne s'accorde pas avec son désir. Au reste, il est possible que l'idée ne soit souvent que l'expression « logifiée » du sentiment... — Il ne saurait donc y avoir de poésie intellectuelle. Mais les idées peuvent s'illustrer de jeux d'images particuliers où viendront se satisfaire des sentiments. Ainsi Paul Valéry *imagine* poétiquement sa pensée.

65. — L'action n'est poétique qu'imaginée, et ne nous satisfait que si le thème intérieur l'accepte. Mais ce plaisir n'a rien à voir avec le récit, la fable du poème. On a déjà dit qu'elle pouvait nous satisfaire si la conclusion nous en semblait commode, mais aussi bien et plus délicatement, si elle paraissait contrarier le thème. Il peut y avoir satis-

faction sous l'apparence du contraire. L'essentiel est que je retrouve mes sentiments dans le poème, ou que je croie les y retrouver, même si je me trompe sur l'intention du poète : il n'y a pas d'erreur psychologique; certitude, croyance, vérité sont psychologiquement équivalentes, ou plutôt le problème ne se pose pas pour le sentiment qui est toujours vrai. Dans le Plaisir poétique, le jeu d'images a une qualité sentimentale qui se confond avec la qualité sentimentale du « moi » profond. Peu importe, dès lors, *l'histoire* que conte le poème, — s'il en conte une. Je puis même, selon le moment, imaginer triste ou gai, ou, selon le poème, dans un cadre tout prêt; le Plaisir poétique n'est pas dans cette apparence transitoire, mais dans la qualité sentimentale reconnue.

CHAPITRE XI

LES PRÉTEXTES DU PLAISIR POÉTIQUE

66. — Le Plaisir poétique est fonction, chez l'individu, du rêve intérieur. Il est développé proportionnellement à l'importance de l'affectivité et de l'imagination. Celle-ci ne se manifeste pas seulement dans le pouvoir d'organisation des images, mais aussi dans l'habileté à trouver des *prétextes*. On comprend donc que le Plaisir poétique soit plus fréquent chez les émotifs imaginatifs que chez les esprits froids et sans imagination, chez les artistes et les poètes que chez les hommes d'affaires, chez les femmes que chez les hommes, chez les jeunes filles que chez les femmes, chez les jeunes gens que chez les hommes, chez les enfants que chez les vieillards, chez certains peuples que chez certains autres...

D'ailleurs, il n'y a point d'homme complètement fermé au Plaisir poétique. Il n'y a point, en effet, d'homme sans imagination et sans affectivité. Si peu qu'il ait l'habitude de faire servir les images au jeu du sentiment, encore y réussit-il quelquefois. Mais la qualité du sentiment se manifestera dans le choix du prétexte. Le « *philistin* » le plus épais éprouve une poésie au moins gastronomique :

...Or, le père commande
Des écrevisses, du potage au lait d'amande,
Toutes choses dont il rêvait depuis longtemps.

*Et dans le ciel couleur de turquoises fanées,
Il voit les songes bleus qu'en ses esprits flottants
A fait naître l'ampleur des truites saumonées.*

(LAURENT TAILHADE)

En maintes autres circonstances, le « bourgeois » lui-même imagine une poésie à sa ressemblance. — Les hommes les moins sensibles et les moins portés au rêve goûtent quelque Plaisir poétique. Prenons comme exemple la pensée de l'homme d'affaires. Il y faut distinguer deux états fort différents : 1° dans un premier état, l'esprit est occupé à un travail logique de projection sur l'avenir; à l'aide de matériaux précis et de circonstances connues, l'esprit essaie de construire l'action future; ce travail de prévision est tout à fait analogue au travail de l'historien qui construit le passé; la prévision critique s'opère par une méthode analogue : il y a des recoupements pour déterminer ce qui arrivera, comme il y en a pour retrouver ce qui s'est passé; peu importe ici le résultat; on constate un travail logique; 2° dans un second état, l'esprit abandonne le calcul pour la prévision fantaisiste; cet abandon est plus ou moins rapide et plus ou moins fréquent suivant les individus; un thème sentimental organise alors à sa manière les images pour sa plus grande satisfaction; ce jeu, qu'il ne faut pas confondre avec le hasard associatif de la rêverie vague, est un Plaisir poétique. Il peut y avoir ainsi une poésie des affaires, et plus généralement de l'action. — Il peut y avoir de même une poésie de la bataille à gagner, du succès à conquérir; les châteaux en Espagne sont de la poésie. Ce n'est pas nécessairement la poésie de l'espérance, mais simplement du possible. Il y a poésie de tout : le Plaisir poétique parachève la vie sous toutes ses formes; il est la vie selon le cœur.

67. — Tout est prétexte au Plaisir poétique. L'âme saisit toutes sortes d'occasions pour satisfaire le rêve intérieur. La poésie est une récréation imaginaire qui concerne tout l'univers. Elle est virtuelle au fond de tout, dans chaque art, dans toute activité, dans tout aspect de la nature... Peu importe où chacun la cherche. Il y a une communauté entre tous les prétextes, entre toutes les œuvres qui produisent le Plaisir poétique. Tous les grands artistes sont nécessairement poètes. Tous les arts se ressemblent et se correspondent par la qualité poétique, par la satisfaction poétique de l'âme. Celle-ci se joue « *un fabuleux opéra* » ; l'imagination l'orchestre richement ou pauvrement, mais elle y satisfait l'affectivité. Une sonate, une simple chanson, un air de flûte, un son de cloche peut suffire..

68. — On distingue souvent deux points de vue : l'Art et la Nature. Il y en a trois, car la Poésie n'est ni dans l'un ni dans l'autre. Mais elle a ses prétextes chez tous deux, et sa cause dans la sentimentalité intime du sujet. La Poésie a donc des prétextes naturels et des prétextes artificiels.

69. — Mais avant de trouver un prétexte hors de lui, l'homme peut s'offrir, intérieurement, le Plaisir poétique. Autour d'un groupe d'images emprunté à sa mémoire, il peut, sans recourir à l'art ou à la nature, opérer une systématisation qui le satisfait. C'est, en quelque manière, le rêve qui se prend lui-même pour prétexte. Parfois même, il n'est pas besoin d'un groupe d'images initial pour que le jeu s'organise ; un espoir, un désir servent de motif à une orchestration poétique : c'est, cette fois, l'affectivité elle-même qui se prend pour prétexte. Cet état intense est bien connu des poètes intérieurs. Il leur sert souvent de point de départ ; ce n'est qu'ensuite qu'ils atteignent le monde

extérieur et l'incorporent au système d'images. Le sentiment est premier dans l'inspiration, autrement dit le thème profond, et le poète n'est *satisfait* que lorsqu'il a su combiner un jeu d'images, capable de suggérer précisément la nuance originale, unique et irremplaçable du thème profond spécifique (c'est dans le travail d'adaptation calculée des images au thème qu'apparaît *l'art*; quant au Plaisir poétique du poète, celui-ci l'a ressenti au moment de l'orchestration *spontanée* du thème, mais dont le jeu tout poétique ne ressemble pas à l'ensemble des traits fixés techniquement qui constituent l'œuvre d'art). — L'inspiration n'est donc pas solidifiée; elle peut se réaliser selon divers possibles; elle consiste proprement dans un thème encore sans images; c'est elle qu'on a retrouvée, quand, sous les images choisies et fixées par le poète, on reconnaît un son spécial au poème, un timbre, ou une nuance, ou une attitude, ou une qualité propre (peu importe la comparaison) (1).

Quand l'âme se joue un jeu d'images dont elle a tout tiré d'elle-même, il ne faut pas croire qu'elle soit indistinctement la proie d'un sentiment aveugle et simple. Tout Plaisir poétique suppose la perception d'une différence entre le réel et l'imaginaire (9). Dans le cas présent, l'âme se dédouble. Elle regarde le spectacle intérieur qu'elle s'offre à elle-même. Elle joue à se jouer. Le Plaisir vient de ce que le spectateur sent le spectacle en accord avec lui-même. Mais ici spectateur et spectacle sont tous deux

1) Bien que considérée sous un autre angle, notre conception nous semble très proche de celle exprimée par M. J. Segond, dans son « *Imagination* », chap. xxx. On verra qu'en posant la question dans le domaine de *l'intention analogique figurable*, et en retrouvant dans l'inspiration le symbolisme universel qui est au fond de son livre, M. J. Segond affirme que, dans l'œuvre d'art, le moteur est, non pas une « *idée préalable* », mais une « *inspiration immanente* ».

intérieurs. Ou, si l'on prétend, avec raison, qu'il en est toujours ainsi, spectateur et spectacle sont issus d'une même conscience.

70. — Que la nature, c'est-à-dire, en un sens, tout ce qui existe, puisse fournir des prétextes au Plaisir poétique, c'est ce qu'accorderaient sans peine les gens les moins disposés à les y chercher vraiment. En effet, la poésie naturelle est la moins répandue parmi les hommes. Très peu d'entre eux goûtent un Plaisir *poétique à ce qui est*. La plupart se contentent de projeter sur quelques aspects du monde un système de cadres esthétiques ou pseudo-esthétiques. Ils voient la nature à travers l'art, ce qui, certes, est légitime, à condition de bien l'entendre et du point de vue proprement esthétique. Mais trouver dans la nature un Plaisir poétique, c'est y découvrir un prétexte sur lequel l'imagination orchestrera un thème sentimental. Il faudra donc d'abord savoir découvrir le prétexte et savoir, autour de lui, développer toute une systématisation d'images. Or, du fait même que le prétexte est à découvrir, qu'il n'est pas donné tout fait — sauf, dans quelques cas où la nature, par coïncidence, répète sans le vouloir un prétexte connu en art : lac comme dans Rousseau, château-fort romantique, etc... — l'imagination vulgaire passera à côté du prétexte sans même le voir. Le poète est essentiellement un révélateur de prétextes naturels.

La nature n'est donc — en dehors des cas *artialisés* et *poétisés* par les chefs-d'œuvre, les clichés, les romances, la chromolithographie ou le roman-feuilleton. — presque jamais sentie poétiquement. C'est qu'aussi la nature n'est pas seulement la nature entendue au sens du *paysage* ; elle est aussi la vie concrète, la ville, le café, l'usine, le faubourg, la rue, le ciel, le passant, un visage, une bou-

tique, une automobile, un sourire, un geste, un silence... Toute perception a son originalité, sa saveur unique. Toute perception est prétexte à poésie. Mais savoir en jouer, c'est déjà être poète.

71. — L'art nous offre des prétextes comme tels. Tandis que la nature est une, l'art découpe des objets pour le plaisir. Mais dans l'une et dans l'autre, c'est toujours la satisfaction de l'affectivité qui sera poétique, si le thème organise, à leur propos, le jeu d'images indispensable. Il y a un plaisir esthétique sans poésie; il a quelque chose de sec et de logique, et l'apparence d'une réussite intellectuelle sans émotion sentimentale. Mais, en dehors de toute émotion esthétique, l'œuvre d'art — chef-d'œuvre ou médiocrité — est toujours susceptible de servir de prétexte poétique. Il va sans dire que le choix du prétexte, d'une part, et la satisfaction obtenue, d'autre part, varient extrêmement avec la personnalité du rêveur.

La peinture suggère des images visuelles colorées, la sculpture des formes et des volumes; une rêverie particulièrement visuelle s'organisera donc facilement autour du tableau ou de la statue. L'architecture pose un prétexte analogue, avec quelque chose d'un prétexte naturel. Mais aucun de ces trois arts n'offre d'images motrices; on les trouvera dans la danse associées aux images visuelles : c'est une sculpture en mouvement. Le cinéma offre une succession mouvementée d'images visuelles qui donne au public populaire un vif Plaisir poétique; c'est un art encore grossier, une photographie en mouvement; d'ailleurs riche de possibilités, s'il dégage les lois de sa technique, le cinématographe ne semble cependant jamais devoir approcher d'un art supérieur qui, lui, serait vraiment la peinture en mouvement, et dont on aurait une idée en s'imaginant qu'un Rembrandt se mette à changer dans son

cadre. La musique est peut-être le plus poétique des arts, sans doute parce qu'il est celui qui laisse la plus grande liberté au jeu des images. La musique déroule un mouvement d'images auditives. Elle procure un **Plaisir poétique** qui ressemble à celui de la poésie elle-même. **Musique et Poésie** sont toutes deux une *parole*. Dans l'une et l'autre, il semble que les sentiments profonds soient plus directement atteints que dans les autres arts.

Tout ce qui est littérature est prétexte à poésie. L'œuvre de science semble, en général, peu poétique, sauf en tant que vision cosmogonique qui touche à la philosophie, et sous ses formes vulgarisées qui offrent aux goûts populaires la poésie d'un univers de bazar. (La science procure, par contre, un plaisir esthétique bien connu, notamment en mathématiques). La philosophie proprement dite est susceptible d'offrir les plus vastes et les plus pathétiques prétextes au **Plaisir poétique**, à tel point que la métaphysique a souvent été traitée de pure rêverie poétique. La littérature proprement dite, sous toutes ses formes, et à tous les degrés, est considérée comme la nourriture même de l'imagination; le mot « romanesque » désigne une aptitude à la rêverie. Des genres longtemps intermédiaires entre la littérature et la science ou la philosophie, offrent un aillent au rêve (par exemple : l'histoire) en même temps qu'à l'esprit critique.

Des arts mixtes ou complexes, comme le théâtre, dont la forme la plus complexe et la plus riche en images est l'opéra, provoquent le **Plaisir poétique** dans la mesure où le spectateur-auditeur peut organiser un jeu d'images sur le prétexte offert. Souvent l'action ne laisse pas place au rêve. Le **Plaisir poétique** se produit parfois dans les repos de l'action ménagés à cet effet; d'autres fois, il suit le jeu continu de la pièce; il arrive aussi qu'il cède la place au sentiment pur et simple.

Il n'y a pas de raisons pour ne pas concevoir un Plaisir poétique produit par des arts hypothétiques. L'image gustative, l'image olfactive, l'image tactile sont peut-être difficiles à organiser esthétiquement, mais la saveur d'une source de montagne, le parfum d'une plante, le contact d'une soie peuvent être retenus par l'imagination pour le jeu et pour le plaisir. Il ne serait pas difficile de concevoir *a priori* des formes d'arts qui mêleraient des images de diverses sortes et dont le Plaisir poétique pourrait tirer parti.

72. — La Poésie proprement dite, la Poésie en vers, se trouve naturellement destinée à procurer le Plaisir poétique. Mais la Poésie ne mérite son nom que si elle se voue effectivement à la suggestion d'images capables d'entrer dans le jeu de la rêverie pour la satisfaction de l'affectivité. En ce sens, une page de prose de Chateaubriand est poésie infiniment plus qu'une page de vers de l'abbé Delille. — La Poésie versifiée doit être considérée comme un art qui, au même titre que la peinture ou la musique, possède une technique précise pour créer des œuvres belles, et qui peut aussi, dans certaines conditions, offrir un prétexte au Plaisir poétique. Il y a un Plaisir poétique qui peut se rencontrer en poésie, en peinture, en sculpture, en musique, et il y a des plaisirs esthétiques différenciés correspondant à des techniques précises, comme celles du Vers, de la Prose, du Tableau, de la Statue, de la Symphonie... Le Plaisir poétique que donne, particulièrement et éminemment, la Poésie — plaisir dû au jeu d'images construit à propos du poème —, se trouve donc très nettement distinct du plaisir esthétique provoqué par la valeur technique des vers. Notamment, le plaisir musical de la Poésie est produit par la combinaison, à la fois spontanée et voulue, mais savante, des sonorités : jeu concerté des

voyelles et des consonnes, des allitérations vocaliques et consonantiques..., valeur expressive des coupes et du rythme... (1) Le Plaisir musical que donne la Poésie est donc essentiellement esthétique : mais, si l'on veut suivre notre thèse dans son application délicate, il faut ajouter que le Plaisir musical des mots heureusement combinés dans le poème est susceptible de se doubler d'un Plaisir poétique nouveau, dans la mesure où la mélodie verbale du vers suggère directement des images propres au jeu de la rêverie. Si un tel Plaisir poétique est senti supplémentairement, il a sa place dans le Plaisir poétique dû au poème entier. Au prétexte des images surgies directement de la poésie, il ajoute le prétexte mélodique des sonorités verbales; et ce dernier, quelle que soit son importance relative, est très analogue, par nature, au Plaisir poétique que provoque la Musique. — Pour être complet, il n'est pas jusqu'à la disposition typographique du poème qui ne puisse procurer un plaisir esthétique spécial, et même un Plaisir poétique s'il se trouve, par hasard, qu'elle soit susceptible d'offrir un prétexte au thème intérieur. Une aussi peu fréquente éventualité n'est indiquée par nous que pour montrer exemplairement qu'il n'y a rien d'étranger, par nature, au Plaisir poétique, et que celui-ci prend ses prétextes partout où il lui sied. Mais ce n'est pas une raison parce que les prétextes du Plaisir poétique sont fréquemment logés dans l'art, et éminemment dans l'art nommé Poésie, pour confondre le Plaisir poétique avec le plaisir esthétique, et la beauté avec la poésie.

(1) Pour l'étude des moyens d'expression du vers français classique, consulter le bel ouvrage de Maurice Grammont : *Le Vers français*, déjà cité, p. 86. — On pourra voir notre thèse complémentaire sur « *Les Techniques modernes du Vers français*. »

CHAPITRE XII

LE POÈME INTÉRIEUR

73. — Le poème n'est pas sur la page; il est en nous. Le livre ne contient que le prétexte; le poème intérieur est le vrai poème. Il varie selon notre rêve. Il est ce que le fait l'activité profonde. Il est nous-même. C'est nous le poète.

Le poème intérieur est une création personnelle, qui vaut précisément ce que vaut notre personnalité. Tel rêveur, tel rêve. Le jeu d'images orchestré par nous, par notre génie sentimental, n'est pas contenu dans le poème extérieur. Mais, par contre, celui-ci, comme un arbre aux floraisons prodigieuses, produit l'éclosion de mille poèmes intérieurs.

Nous avons pour le poète une gratitude infinie. Sans lui, quels prétextes trouveraient les hommes pour satisfaire les désirs inassouvis du cœur? Découvrir d'abord un prétexte, qu'il soit ensuite assez proche de la tendance profonde, qu'enfin il présente par lui-même une organisation directrice et des voies merveilleuses où s'engagera le rêve, c'est le vœu du rêveur. Livré à lui-même, ses imaginations, pour originales qu'elles fussent, n'en seraient pas moins misérables. Mais le poète permet à l'homme des jeux d'images qu'il n'eût jamais rêvés tout seul. L'intensité du Plaisir que nous accordent les grands poètes fait

l'intensité de notre admiration, de notre amour pour eux. Nous les remercions plus que quiconque, car ils nous ont apporté le bienfait essentiel ; nous essayions bien par nous-même de créer un monde propice à nos desseins, mais, eux, voilà qu'ils nous ont permis de le construire tout à coup avec une facilité miraculeuse. Proprement, c'est une grâce. Ils nous ont exaucés. Divins eux-mêmes, ils nous ont permis d'être dieux.

Cette divinité imaginaire nous est conférée aussi par les grands artistes, musiciens, peintres, sculpteurs... dans la mesure où ils sont, pour nous, poètes. Mais la Poésie se voue, plus délibérément, à la satisfaction du sentiment. Le Plaisir poétique, généralement involontaire dans les autres arts, est, en Poésie, un dessein. Elle travaille pour nous et dans notre sens ; elle cherche à provoquer les images qui nous conviennent, et qui serviront de points de départ et de centres organisateurs au Plaisir poétique. Elle rêve, à l'avance, pour nous. Le poème extérieur prépare et tente de préfigurer le poème intérieur. Il réussit, lorsque, prétexte aimé, sa séduction nous invite et nous incite à construire nous-même notre poème à sa ressemblance.

A sa ressemblance et à sa dissemblance. Car le poème intérieur est encore plus fidèle au rêveur qui le ménage à son gré. Ce peut être un roi sous les habits d'un roi, mais ce peut être un laquais sous le manteau d'un empereur. Il y a du poème intérieur au poème extérieur la différence (et la ressemblance) qu'il y a du thème au prétexte. Néanmoins, c'est bien une collaboration, une complicité que j'établis entre le poète et moi. — Le poète fait ses incantations. Magicien, vas-tu réussir ? Non toujours, mais, un jour béni, le charme opère ; et je le *sais*, car il n'y a point d'illusion en poésie (9). Je souris. Dans

le brouillard, j'ai reconnu des fantômes. Je les ai reconnus miens. Ah ! sans doute, seul, je ne les eusse point éveillés ! Mais ils sont miens. Tu me l'as appris, sans le savoir, poète ! Dans ton poème, je découpe le mien ; je l'interprète selon mon cœur ; et c'est ce poème issu de moi, mais coulé dans le tien, qui est le poème intérieur.

Quand le poète a fini d'écrire un poème, il y découpe lui-même un poème intérieur,

*... qui n'est chaque fois ni tout à fait le même,
Ni tout à fait un autre...*

qui n'est pas celui qu'il a écrit, mais qui lui ressemble fraternellement et beaucoup plus que le poème intérieur qu'il éveillera chez l'étranger.

74. — Le poème intérieur est celui que j'improvise sur le poème lu. Mais il est certain que j'ai trahi le poète. Le poète exige qu'on le trahisse. Autrement, il ne serait même pas senti. — Personne ne lit un poème de la même façon. Chacun interprète de manière à se satisfaire. C'est une façon de prendre le tableau sous un angle personnel. pour le saisir à *notre* avantage. Encore faut-il que le poème permette cette attitude, qu'il ne se défende pas contre l'interprétation. Même dans le texte le plus imprécis, un détail peut accrocher fâcheusement l'attention, gêner, empêcher la rêverie. Il ne s'organise pas bien dans le jeu d'images : *le poème résiste*. Si les résistances sont ou trop nombreuses ou persistantes, il ne peut y avoir Plaisir poétique. Le jeu est interrompu. Le rêveur n'arrive pas à résoudre le poème extérieur dans le poème intérieur.

Le poème peut exiger de moi toute l'attention nécessaire (Rimbaud, Mallarmé, Claudel), mais il faut qu'à la fin il soit tout incorporé dans mon poème personnel, il faut que j'aie déformé le poème extérieur jusqu'à le rendre mien. Cette opération est facile au vulgaire qui prête peu d'attention au détail et qui se contente de rien ; mais il est

intéressant de constater que l'amateur cultivé et à sensibilité délicate est rebuté par des causes extérieures au Plaisir poétique, notamment par des causes esthétiques (c'est même le seul rapport, et il est négatif, qui existe entre le Plaisir poétique et le plaisir esthétique); un mot impropre, une sonorité fâcheuse... peuvent à jamais m'interdire un poème. Ce ne serait donc pas un paradoxe de prétendre que l'homme cultivé a plus de difficultés que l'homme vulgaire à ressentir le Plaisir poétique: il se crée des obstacles; il exige un plaisir esthétique concomitant (cette exigence n'est pas pour rien dans la confusion des deux plaisirs qu'effectivement contentent les meilleurs poèmes). En sorte qu'il y a très certainement d'excellents amateurs de poèmes et mêmes d'excellents poètes — spécialement les esthéticiens conscients — qui ne ressentent presque jamais le Plaisir poétique.

75. — Il y a une originalité poétique qui consiste en une manière originale de sentir. Elle se rencontre chez le poète et chez le rêveur. Mais le goût de l'originalité est de tendance esthétique. Par lui-même, le Plaisir poétique n'est pas fonction de l'originalité. Le peuple, qui n'aime guère l'originalité, le prouve bien. Mais l'auditeur cultivé aime chez Ronsard une image qui lui déplaît chez un contemporain, parce qu'il y décèle une imitation. Si nous lisons un auteur sans connaître ses devanciers, il nous arrivera de goûter chez lui ce que nous n'aurions pu y souffrir, moins ignorant de ses sources. Le plaisir esthétique est un plaisir de culture. Certes, nous devons préférer à l'écrivain servile le poète original; certes, il se peut que nous ne goûtions pleinement que les poètes originaux; mais cette éducation de notre sensibilité est restrictive et, en nous rendant exigeant sur la qualité du Plaisir, elle révèle une obnubilation de tendance esthé-

tique qui s'exerce aux dépens du Plaisir poétique le plus étendu et le plus vulgaire (74).

76. — L'invention poétique est le signe de la richesse affective du poète. N'est-il pas convenu de dire que le poète écrit avec son cœur ? Le cerveau est pour l'artiste. — L'inspiration vient du dedans. C'est de soi que le poète tire le poème. C'est sa personnalité affective qu'il exprime. Tant vaut le moi, tant vaut la recherche en profondeur du moi, et tant vaut l'œuvre. Ainsi Rimbaud *illumine-t-il* les abîmes de son âme. — Si superficiels que soient certains poèmes, ils traduisent toujours un contenu psychologique. Sans doute sont-ils moins complets et moins sincères (dans la proportion où l'originalité foncière plus ou moins robuste et plus ou moins actuelle a cédé plus de place au banal, à l'imitation, au cliché), mais cette défaite n'est pas sans révéler quelque chose des profondeurs de l'âme; elle prouve justement la médiocrité de la substance. Quand même l'auteur s'efforce à la cacher, elle transparait. Cacher, c'est encore montrer. On est toujours fidèle à sa nature, et on est toujours sincère. — Ainsi, dans le Plaisir poétique aussi bien que dans le poème, le moindre détail est significatif. Il faut l'interpréter. L'interprétation du détail est tout un art; elle est le fond insoupçonné de la véritable critique poétique. — Le Plaisir poétique révèle la personnalité profonde, en même temps qu'il la satisfait. Il est pour le rêveur sa statue de Pygmalion, mais ici Pygmalion s'est représenté lui-même sans s'en douter, et c'est lui qu'il adore dans son poème.

77. — Le plaisir poétique n'est pas le plaisir esthétique. Le Plaisir poétique est un jeu d'images librement systématisées pour la satisfaction de l'affectivité profonde. Celle-ci a son originalité présente dans un thème fondamental que l'imagination orchestre, selon ses ressources,

sur un prétexte variable offert par la pensée, la nature ou l'art. Le jeu d'images est la création personnelle du rêveur, qui, redevable au poète du prétexte révélateur, assimile celui-ci au poème intérieur où les désirs se réalisent. Par cette satisfaction imaginaire que l'âme s'organise dans un univers fantômal, le Plaisir poétique exprime sa puissance et son aptitude à la construction affective. La Poésie est une métaphysique du cœur.

Lyon, le 22 mars 1923.

Vu : *Le Doyen de la Faculté des Lettres,*

L. CHABOT.

Lyon, le 22 mars 1923.

Permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie,

J. CAVALIER.

BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie du PLAISIR POETIQUE proprement dit risquerait d'être fort courte, celui-ci étant traditionnellement confondu avec le PLAISIR ESTHETIQUE. Par contre, une bibliographie du SENTIMENT ESTHETIQUE remplirait un gros volume ; une bibliographie consacrée à la POESIE ne serait guère moins importante. On peut souhaiter que des érudits patients se consacrent à la composition méthodique d'aussi précieux répertoires. Pour nous, qui avions à traiter un sujet presque entièrement nouveau, nous nous bornerons à citer les ouvrages qui, à des degrés divers, ont pu nous être utiles.

Œuvres des Poètes.

Théodore de BANVILLE. — *Petit traité de poésie française.*

Joachim du BELLAY. — *Défense et Illustration de la Langue Française.*

BERGSON. — *Œuvres.* — Paris, Alcan.

Paterne BERRICHON. — *Jean-Arthur Rimbaud, le Poète.* — Paris, Mercure de France, 1912.

J. E. BLONDEL. — *Phonologie esthétique de la langue française.* — Paris, Guillaumin, 1897.

BOILEAU — *Art poétique.* — *Réflexions sur Longin.*

Marcel BRAUNSCHVIG. — *Le sentiment du beau et le sentiment poétique.* — Paris, Alcan, 1906.

CHATEAUBRIAND — *René.* — *Mémoires d'Outre-Tombe.*

Paul CLAUDEL — *Les Muses (Ode).* — *La Ville.*

CORNEILLE. — *Discours.* — *Examens.*

DIDEROT. — *Entretiens sur le Fils naturel : Dorval et moi.* — *Discours sur la Poésie dramatique.* — *Salon de 1767.* — *Paradoxe sur le Comédien.*

Georges DUHAMEL. — *Les Poètes et la Poésie.* — Paris, Mercure de France, 1916.

J. Ernest-Charles. — *Le Théâtre des poètes.* — Paris, Perrin.

FÉNELON — *Lettre à l'Académie.*

LA FONTAINE. — *Les Amours de Psyché et de Cupidon.*

René GHIL. — *Traité du Verbe.* — Paris, Giraud, 1886.

André GIDE. — *Les Nourritures terrestres.* — *Prétextes.* — *Nouveaux prétextes.* — Paris, Nouvelle Revue Française.

GËTHE. — *Werther.*

GONCOURT. — *Journal.* — Paris, Charpentier.

Rémy de GOURMONT. — *Le Livre des Masques,* — Paris, Mercure de France.

Maurice GRAMMONT. — *Le Vers français, ses moyens d'expression son harmonie.* — Paris, Champion, 2^{me} édition, 1912.

GUYAU. — *Problèmes de l'esthétique contemporaine. L'Art au point de vue sociologique.* — Paris, Alcan.

HUGO. — *Préfaces.* — *Littérature et Philosophie mêlées.* — *William Shakespeare.* — *Choses vues.* — *Victor Hugo raconté.*

Jules HURET. — *Enquête sur l'Evolution littéraire.* (1889), — Paris, Charpentier, 1901.

- HUYSMANS. — *A rebours*. — Paris, Charpentier.
 Charles LALO. — *L'Esthétique contemporaine* (1908). — *Les Sentiments esthétiques* (1909). — Paris, Alcan.
 LAMARTINE. — *Commentaires*.
 Pierre LASSERRE. — *Le romantisme français*. — Paris, Mercure de France.
 LOMBROSO. — *L'Homme de génie*. — Paris, Alcan.
 MALLARMÉ. — *Divagations*.
 MARINETTI. — *Manifestes*.
 MONTAIGNE. — *Essais*.
 Ph. MARTINON. — *Les Strophes*. — Paris, Champion, 1912.
 Charles MORICE. — *La Littérature de tout à l'heure*. — Paris, Perrin, 1889.
 MUSSET. — *Confession d'un enfant du siècle*. — *Théâtre*.
 Gérard de NERVAL. — *Les Filles du Feu*.
 NIETZSCHE. — *Ainsi parlait Zarathoustra*.
 PASCAL. — *Pensées*.
 Etienne PASQUIER. — *Ronsard et la Pléiade*.
 Edgar Poe. — *Genèse d'un poème* (Trad. Baudelaire).
 RACAN. — *Vie de de Malherbe*.
 RACINE. — *Préfaces*.
 D^{rs} A. RÉMOND et Paul VOIVENEL. — *Le génie littéraire*. — Paris, Alcan, 1912.
 RENAN. — *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. — *L'Avenir de la Science*. — *Dialogues philosophiques*.
 RENOUVIER. — *Victor Hugo : Le Poète*. — Paris, Colin, 1893.
 RIBOT. — *La Psychologie des Sentiments*. — *Essai sur l'Imagination créatrice*. — *La Logique des sentiments*. — *Essai sur les Passions*. — Paris, Alcan.
 RIGAL. — *Victor Hugo, poète épique*.
 Arthur RIMBAUD. — *Les Illuminations*. — *Une Saison en Enfer*.
 SAINTE-BEUVE. — *Tableau de la poésie française au 16^e siècle*.
 SCHOPENHAUER. — *Le Monde comme volonté et représentation*.
 Gabriel SÉAILLES. — *Essai sur le Génie dans l'art*. — Paris, Alcan, 1883.
 J. SEGOND. — *Intuition et Amitié*, Paris, Alcan, 1919. — *L'Imagination, étude critique*, Paris, Flammarion, 1922.
 Paul SOURIAU. — *La Réverie esthétique*. — Paris, Alcan, 1906.
 Robert de SOUZA. — *Le rythme poétique*. — Paris, Perrin, 1891.
 M^{me} de STAËL. — *De l'Allemagne*.
 Paul STAFFER. — *Racine et Victor Hugo*. — Paris, Colin, 1886.
 STENDHAL. — *Racine et Shakespeare*.
 Hugo P. THIEME. — *Essai sur l'Histoire du Vers français*. — Paris, Champion, 1916.
 Léon TOLSTOÏ. — *Shakespeare et le drame*. — Paris, Collection internationale (s. d.).
 VIGNY. — *Chatterton*. — *Journal d'un Poète*.
 VOLTAIRE. — *Préfaces à ses tragédies*.
 Ernest ZYROMSKY. — *Lamartine, poète lyrique*. — Paris, Colin, 1897.

INDEX DES NOMS CITES

	Pages		Pages
Aicard (Jean)	37, 95.	Maeterlinck (Maurice)..	83.
Banville	70.	Mallarmé	40, 63, 85, 96, 105, 133.
Baudelaire	19, 40, 42, 50, 59, 63, 64, 67, 68, 107, 117.	Manuel (Eugène).....	32, 44.
Beethoven	12, 20, 61.	Marinetti	86, 67.
Berchoux	65.	Mendès	98.
Bergson	17, 74, 81.	Mesureur (M ^{me}).....	95.
Blondel (J. E.).....	90.	Montaigne	46.
Botrel (Th.)	37.	Musset	17, 19, 69.
Braunchvig (M.)	16, 17, 49, 81, 104.	Nerval (G. de).....	46.
Bruant (Aristide)	47.	Noailles (M ^{me} de).....	57, 67, 68, 74.
Carrière	40.	Poë (Edgard).....	114.
Chateaubriand	11, 129.	Pindare	20.
Chennevière (Georges)..	62, 68, 73, 75, 85.	Portail (J.).....	59, 68.
Claudcl (Paul)	96, 133.	Puget (Loisa).....	38.
Coppée (François).....	19, 44, 95.	Racine	34, 43, 107.
Corneille	14.	Rameau (Jean).....	44.
Dante	22.	Rembrandt	12, 127.
Debussy	19, 40.	Rémond (A.).....	86, 87.
Delacroix (H.).....	22, 60.	Renouvier	108.
Delarue-Mardrus (M ^{me})	64.	Ribot	13.
Delille	65, 129.	Richcpin (Jean).....	47.
Déroulède (Paul).....	44, 45.	Rimbaud (Arthur).....	19, 30, 40, 62, 84, 85, 96, 133, 135.
Duhamel (Georges).....	37.	Rodin	40.
La Fontaine.....	70.	Romains (Jules).....	53, 66, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 81, 85.
Fierens (Paul).....	70.	Ronsard	74.
Gautier (Th.).....	58, 70.	Rostand (Edm.).....	38, 94.
Géraldy (Paul).....	44, 96.	Rousseau (J.-J.).....	48, 126.
Goethe	49, 103.	Saint-Saëns	19.
Ghil (René).....	38.	Samain (Albert).....	38.
Gide (André).....	112.	Séailles (Gabriel).....	15, 21, 27, 28, 29.
Goncourt (Les).....	48.	Segond (J.).....	24, 116, 117, 125.
Grammont (Maurice)...	30, 130.	Shakespeare	26, 70.
Guyau (J.-M.).....	55.	Soulary (Jos).....	32.
Ibsen	40.	Souriau (Paul).....	11, 12, 13, 15, 18, 49, 50, 103.
Halévy (Ludovic).....	95.	Stapfer (Paul).....	49.
Hérédia	40, 55, 62, 106.	Suarès (André).....	26, 27.
Hugo	23, 34, 35, 36, 40, 42, 48, 50, 56, 58, 61, 62, 70, 71, 82, 83, 93, 95, 98, 106, 107, 114, 120.	Tailhade (Laurent)...	123.
Huysmans	36.	Valéry (Paul).....	50, 63, 96, 120.
Jammcs (Francis).....	50, 56.	Verhaeren	59, 62.
Jouve (P.-J.)	71.	Verlaine	37, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 80, 81, 82, 133.
Laforque (Jules).....	58.	Villon	74.
Lalo (Charles).....	101.	Vinci (Léonard de)...	61.
Lamartine	17, 35, 69, 74, 78, 107.	Voivenel (P.).....	86, 87.
Levaillant (M.).....	35.	Wagner	40, 69, 113.
Leconte de Lisle.....	35, 56, 68.	Zamacois (Miguel)....	44, 94.
Lubicz-Milosz (O. W. de)	33.	Żyromsky (E.).....	57.

